صادرات

دار توبقال للنشر
توزع في
البلاد العربية
وأُروبا

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

الحكاية والتأويل

دراسات في السرد العربي

للمؤلّف

أ ـ باللغة العربية

- □ **الأدب والغرابة**، بيروت، دار الطّليعة، 1982.
- □ **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985.
- □ **الغائب**، دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

ب ـ باللغة الفرنسية

- □ **Les Séances**, Paris, Ed. Sindibad, 1983.
- □ **L'Auteur et ses doubles**, Paris, Ed. du Seuil, 1985.

عبد الفتاح كيليطو

الحكاية والتأويل

دراسات في السرد العربي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

الطبعة الأُولى 1988

رقم الإيداع القانوني : 1988/641

تمَّ نشرُ هذَا الكِتاب ضِمْن سِلسِلة
المعرفة الأدبية

تقديم

إذا طلبتَ من قارئ «غربي» أن يذكر لكَ كتاباً عربياً قرأه أو سمِعَ به، فإنّه سيفكّر لحظة ثم يقول لك : «ألف ليلة وليلة». لن يذكر لك إلاّ هذا الكتاب، لأنّه لا يعرف كتاباً عربياً غيره. وفوق ذلك، يحسب أن «ألف ليلة»، بالنّسبة للعرب، كـ«الإلياذة» و «الأُوديسا» بالنسبة للإغريق. ولا شك أن الدّهشة ستتملكك وأنت تسمعه يشيد بكتاب لا يدرس في الجامعات ولا توليه تواريخ الأدب كبير اهتمام.

إذا طلبت الآن من قارئ عربي أن يذكر لك نماذج من السّرد العربي الكلاسيكي، فإنّه سيتذكّر طفولته والمدرسة الابتدائية ويقول لك : «كليلة ودمنة». ثم يلوي شفتيه ويحرّك يديه بيأس ويضيف : «رسالة التوابع والزّوابع»، «المقامات»، «رسالة الغفران». وبعد ذلك يسكت ولن تستطيع أن تنتزع منه عنواناً آخر. قرون من السّرد يختزلها لك في أربعة أو خمسة عناوين. ثم لا يكتفي بهذا، بل يشعرك أنه لا يرضى بهذه المؤلّفات ولا يعتبرها نماذج صالحة ولا يمنعه من إعلان احتقاره لها إلا خشيته من هوان الآباء والأجداد.

عندما نقارنُ بين ما أُلّف حول السّرد، وما أُلّف حول الشّعر، فإنّه لا يسعنا إلاّ أن نسجّلَ «الضّيم» الذي لحق بالسّرد. ما أكثر الكتب التي تُعنَى بتاريخ الشّعر العربي ! أما السّرد فلا أحد اهتمّ بتتبع مراحله

وإبراز أساليبه، بل من المرجّح أنّه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخاً للسّرد. صحيح أن هناك محاولات في هذا الميدان، لكنّها تصب اهتمامها على السّرد «الأدبي». انطلاقاً من مفهوم ضيق للأدب، يتناول الباحث أصنافاً معينة من السّرد، ويقصي أصنافاً أخرى لا يعتبرها أدبية.

إن دراسة السّرد لن تتقدّم ما دام الجري مستمراً وراء «التّخصص»، وما دام العديد من الباحثين لم يفطنوا إلى أن ميدان اهتمامهم ينبغي أن يكون السّرد العربي بمختلف فنونه ومظاهره. إن الحواجز التي نضعها بين الأنواع لها ما يبرّرها، ولكنها تظل نسبية. فهناك خيوط كثيرة تشدّ الأنواع فيما بينها وعلى عدّة مستويات، بحيث لا يجوز لمن يدرس «ألف ليلة»، مثلاً، أن يتجاهل تاريخ الطّبري ورحلة ابن بطوطة وكتب التّراجم.

لا أدّعي بحال من الأحوال، أن الدّراسات التي يشتمل عليها هذا الكتيب تطبق البرنامج المشار إليه. كل ما في الأمر أنني أقترح «قراءة» لستة نصوص سردية، البعض منها في «الأدب» والآخر في «الترجمة»، ذاهباً إلى أن كتاب «أسرار البلاغة» يروي حكاية من الحكايات... أما لماذا وقع اختياري على نصوص بعينها، فذلك راجع لأسباب ظرفية. ولا داعي أن أؤكّد أن كلّ دراسة منطوية على نفسها مرتبطة بجاراتها في آن، مثلما هو الشّأن بالنّسبة لنجوم الثريا.

الجُرجاني والقصةُ الأصْلية

عندما ندرس نصّاً «على ضوء» هذا المنهج أو ذاك، فإنّنا نعتقد ـ أو نفترض ـ أن النّص غامض، مبهم، يكتنفه ليل كثيف دامس، وإلاّ فما الحاجة إلى الضّوء ؟ لكي لا نضلّ أو نحيد عن الجادّة، فإنّنا نستعين بمصباح منهجي. كلمة «منهج» تتضمن العديد من المعاني اللّغوية والثقافية : المسلك الواضح، الطريق المستقيم، السّبيل البيّن المستوي... هكذا يتحول الدّارس إلى مخلوق عجيب، إلى مشّاء يقتحم اللّيل وفي يده سِراج يستنير به.

هذا التّصور، الذي لا نفطن إليه في الغالب، يتراءى أيضاً عندما يتعلّق الأمر بنصوص «واضحة»، نصوص يوجد فيها مصباح داخلي يزيح الظّلمة عنها. لكن الدّارس يعتقد أن هذا الوضوح مفتعل، يهدف إلى إخفاء أُمور لا يُراد الإفصاح عنها، أو على الأقل يَعتقد أن الوضوح نسبي ومحفوف بمناطق من الظلام. هكذا تمّحي الفوارق بين النّصوص العكرة والنصوص الصّافية، فتصير كلّها غارقة في الظلام، ويكون على الدّارس أن يشيع النّور فيها، أن يحوّل اللّيل إلى نهارٍ مشرقٍ.

مسألة الوضوح والغموض تعرف عدّة أشكالٍ : الحقيقة والوهم، اللّباب والقشور، المحتوى والغلاف... العديد من النّصوص الكلاسيكية، على الرّغم من انتمائها إلى أنواع مختلفة، تبرز الصّور نفسها، تلك الصّور التي تعود في النّهاية إلى التّعارض بين الظاهر والباطن. إنّ دراسة الصّور تقتضي رفع الحواجز الموضوعة

بين الأنواع وافتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع، نثرية أو شعرية، رفيعة الشأن أو ساقطة، واقعية أو أسطورية. بهذا المعنى يمكن القيام بدراسة موازية **لأسرار البلاغة** و **كليلة ودمنة** و **ألف ليلة وليلة**. إنّني طبعاً لا أجهل الفروق بين الأنواع، لا أجهل أن الثريا بعيدة كل البعد عن سهيل وأنّهما لا يلتقيان أبداً. بيد أنني عند قراءة **أسرار** الجرجاني ألمح فيه عناصر قصّة أصلية، عناصر مشتتة سأحاول جمعها ولمّها. وأعني بالقصّة الأصلية قصّة تتحدّث عن الوجود بناء على مبادئ أسطورية (بالمعنى الإيجابي لكلمة أسطورة كما تبرزه الدّراسات الحديثة).

يُنظر إلى **أسرار البلاغة** على أنّه كتاب يتناول مسألة المجاز، وبالفعل فإنّ الجرجاني درس هذه المسألة بشتّى فنونها وأشكالها. إلاّ أن كلامه يتضمّن، إضافة إلى الخطاب البلاغي، خطابين آخرين. فمن جهة نلاحظ أنّه عندما يتطرّق للتّشبيه والتّمثيل والاستعارة، يستعمل بدوره التّشبيه والتمثيل والاستعارة. ومن جهة أُخرى نلاحظ أنّه يستشهد بقدر لا يستهان به من الأبيات الشعرية كأمثلة للقواعد البلاغية التي يرسيها. هذه الأبيات مقتبسة من قصائد لعدّة شعراء ينتمون إلى عصور مختلفة؛ كل بيت يحشر في سياق جديد مع أبيات غريبة عنه، فيتلون معناه بمعنى جيرانه ويبدو في حُلّة تباين حلّته المعهودة. بمجرّد اللقاء مع أبيات أُخرى، تضاف إليه دلالة وقيمة جديدتين. وهكذا فإنّه لا يؤدّي فقط الدّور الذي من أجله سيق في الكِتاب؛ إنّ دوره لا ينحصر في الإبانة عن قاعدة مجازية وإنجاز ما يرمي إليه البلاغي. ذلك أنّه لم يُوضع في الأصل من أجل البلاغة، وإنّما من أجل حاجة في نفس الشّاعر، حاجة تفرض مقتضياتها في السّياق الجديد.

ثلاثة خطابات تتواجد إذن في كتاب الجرجاني : الخطاب البلاغي المُقنّن لفنون المجاز، الخطاب المجازي المتكوّن من الاستعارات والتّشبيهات التي يستخدمها المؤلّف، الخطاب الشّعري المركّب من الأبيات التي يتمّ استدعاءها في كلّ صفحة من صفحات الكتاب. عندما نأخذ هذه الخطابات بعين الاعتبار، عندما

ندرس علاقاتها ونتفحّص الصّدى الذي يخلفه كل خطـاب في الخطـابين الآخرين، فإنّنا نتبين معالم القصّة الأصلية التي أشرت إليها آنفاً والتي سأحـاول رسْمَ خطوطهـا بصفةٍ جزئيةٍ وبشيءٍ غير قليل من التّعثر والتّردد.

يورد الجرجاني، في صفحة واحـدة من **أسرار البلاغـة**، أربعـة أبيـات لابن المعتز، مأخوذة من قصـائـد أو قطع مختلفـة، أبيـات تتحـدّث عن صِراعٍ بين الصّبح واللّيل :

1 ـ سَقَـاني وقـدْ سُـلَّ سَيْفُ الصَّبَـا ... حِ واللَّيْـلُ مِنْ خَـوْفِـهِ قَـدْ هَرَب

2 ـ حتّى بَـدَا الصَّبَـاحُ مِن نقَـابِ ... كَمَـا بَـدَا المُنْصُـلُ مِنْ قِرَابِ

3 ـ أمَّـا الظَّـلامُ فَحين رَقّ قَمِيصُـهُ ... وَأَتَى بَيَاضُ الصُّبْحِ كَالسَّيْفِ الصَّدِي

4 ـ سَبقْنـا إِلَيْهَـا الصُّبْحَ وَهْوَ مُقَنَّـعٌ ... كَمِينٌ وَقَلْبُ اللَّيْـلِ مِنْـهُ عَلَى حَـذَر

ثم يورد الجرجاني، في نفس الصّفحة، بيتاً لأبي عثمان الخالِدي :

والصُّبْـحُ قَـدْ جُرِّدَتْ صَـوَارِمُـهُ ... وَاللَّيْـلُ قَـدْ هَمَّ مِنْـهُ بِـالْهَرَبِ[1]

موضوع الأَبيات الخمسة النّور والظّلام، وبالإمكان تسجيل عـدّة صُور تـدخل في إطار ثنائية الظاهر والبـاطن. فـالسيف أو المُنْصل يُسَلُّ مِنَ القِراب، أي الغِمـد، والظّلام ملفوفٌ بقميص، والصّبح مُقَنَّع، والصّباح محجوبٌ بنقاب. ثمّ هنـاك «السّيف الصّدِي»، أي المغلف بالصّدأ. كل هذه العبارات تدلّ على الاختفاء والاستتار، بينمـا عبـارات أُخرى تـدل على العكس، على بـزوغ النّـور من الغشـاء، على الظّهـور والتّجلّي. فالسّيف قد «سُلَّ» والصّباح قد بَدَا» والصَّوَارِمِ قد «جُرِّدَت».

هل نكتفي بهذا الوصف للأَبيـات ؟ هل نكتفي بملاحظـة الصّورة نفسهـا في الأَبيـات الخمسـة، مع تعـديل طفيفٍ في كلّ بيت ؟ هل نقول إن الأمر لا يتعـدّى التّشبيه والتّصوير الشّعري وصناعة الكلام ؟

1) الجرجاني، ص. 236.

الصّراع بين الصّبح واللّيل ينتهي بانتصار الأول وانهزام الثاني. كل من العنصرين مجسّد ومشخّص : الصّبح بطل يسلّ سيفاً على اللّيل وينوي القضاء عليه؛ أمّا اللّيل فخائف حذر لا يسعه إلاّ أن يلوذ بالفرار. وبعد فراره ستشرق الشّمس... يبدو لي أن هذا التّصور يؤول إلى معتقدات قديمة مبنية على فكرة الصّراع بين النّور والظّلام. في العديد من الأساطير يُصور البطل شاهراً سيفَه[2] على تِنّينٍ رهيبٍ وحالكٍ كاللّيل، فيهزمه ويخلص فتاة تكون سجينة عنده. وفي بعض الأساطير تُعَوَّض الفتاة بالشّمس التي يُعتقد أنّها سجينة اللّيل.[3] هل نحن بإزاء مخلّفات من هذه الأساطير في الأبيات الخمسة التي ذكرها الجرجاني ؟ لماذا يشهر الصّبح سيفه على اللّيل، إن لم يكن يقصد تخليص الشّمس ؟

لاشكّ أنّ هذه التّساؤلات ستبدو متكلّفة أو في أحسن الأحوالِ مدهِشة ما لم نعثر على نصوص أُخرى تدعمها وتؤيّدها.

في **كليلة ودمنة** تقول الشمس لناسك : «أنا أدُلّكَ على من هُوَ أقوى مِنّي : السّحابُ الذي يُغَطّي نورِي وَيَغلِبُ عَلَيه».[4] الشّمس هنا حبيسة السّحاب كما كانت حبيسة اللّيل في الأبيات السّالفة الذّكر.

في **أسرار البلاغة** يتحدّثُ الجرجاني عن الشّمس المتوارية فيذكر صورة الحِجاب : «حقيقةُ ظُهورِ الشّمسِ وغيرِها مِنَ الأَجْسَامِ أنْ لا يَكُونَ دُونَها حِجَابٌ ونَحْوُه مِمّا يَحُولُ بَيْنَ الْعَيْنِ ورُؤْيَتِهَا، ولذلك يظهرُ الشّيءُ لَكَ ولاَ يَظْهَرُ لَكَ إذَا كنتَ مِنْ وَرَاءِ حجابٍ أو لم يَكُنْ بينَكَ وبينَهُ ذلِكَ الحِجاب».[5] بالنّسبة للشّمس يقوم الحجاب بالدّور نفسه الذي يقوم به السّحاب واللّيل.

يمكن أن نُضيف إلى هذه السّلسلة من الصّور مفهوم الشُّبهة كما يصفها الجرجاني : «الشُّبْهَة نَظِيرُ الحِجابِ فيما يُدْرَكُ بالعُقولِ، لأنّها تمنعُ القلبَ رُؤيةَ مَا

2) يرى البعض في السّيف رمزاً للرّجولة. انظر مثلاً دوران، ص. 181.

3) دوران، ص. 181.

4) ابن المقفع، ص. 176.

5) الجرجاني، ص. 66.

هيَ شُبْهة فيه كما يمنعُ الحِجابُ العينَ أن ترى ما هو مِن وَرائِه، ولذلك تُوصَفُ الشّبهةُ بأنّها اعْتَرَضَتْ دون الذي يرُوم القلبُ إدْراكَه، ويصرفُ فكرَهُ للوصولِ إليه من صِحَّةِ حُكْمٍ أو فَسَادِه».[6] ليس في هذا النّص ما يمكن إرجاعه إلى أسطورة البطل الذي يهمّ بقتلِ التّنين، إلاّ أنّه يقدم صِراعاً بين اليقين والشّبهة، بين العِلم والجهل، أي بين النّور والظّلمة. ذلك أنّ «النّور يُسْتَعارُ للعِلمِ نفسِه أيضاً والإيمان، وكذلك حُكْمُ الظّلمةِ إذا استُعيرت للشّبهةِ والجهلِ والكُفر».[7] ويضيف الجرجاني : «وَوَجْهُ التّشبيهِ أنّ القلبَ يَحْصُل بالشُّبهَةِ والجهلِ في صِفَة البصرِ إذا قَيَّدَهُ دُجَى اللّيلِ فَلَمْ يَجِدْ مُنْصَرفاً».[8]

لننتبه إلى كون اللّيل يُقَيِّد البصر؛ ليست الشّمس هي المُقيَّدة وإنّما العين. لكن هذا لا يحول دون وجود علاقة متينة بين الصّورتين. فالبصر متعلّق بالشّمس، وسيان أن يقيد الليلُ البصرَ أو الشّمسَ لأنّ النتيجة واحدة. البصر مقيّد لأنّ الشّمس مقيَّدة.

صورة الحجاب ترد مع صور أُخرى مماثلة في مكان آخر من **أسرار البلاغة**، عندما يميز الجرجاني بين الكلام «المُشْتَرَك العَامّي» والكلام الدّاخل «في قبيل الخاص». يقول عن هذا الصّنف الأخير :

«وإن كَانَ مِمَّا يَنْتَهِي إلَيهِ المُتَكَلِّمُ بِنَظَرٍ وتدبُّر، وينالُه بطلبٍ واجتهاد، ولم يكن كالأولِ [...] بل كان من دُونِه حجابٌ يَحتاجُ إلى خرقه بالنّظر، وعليه كِمٌّ يَفْتَقِرُ إلَى شَقِّهِ بالتّفكّر، وكانَ دُرّاً فِي قَعْرِ بحرٍ لابُدَّ لَه مِن تكلُّفِ الغوصِ عليه، ومُمْتَنِعاً فِي شَاهِقٍ لاَ يَنَالُه إلاّ بِتَجَشُّمِ الصُّعُودِ إلَيه، وكَامِناً كَالنَّارِ فِي الزَّنْدِ لاَ يظهَرُ حتّى يَقْتَدِحَه، ومشابكاً لغيْرِهِ كَعُرُوقِ الذّهبِ الّتي لا تُبدي صفحَتها بالهُوَيْنَا بل تُنَالُ بالحَفْرِ عَنْهَا، وَبِعَرَقِ الجَبِينِ فِي طَلَبِ

6) الجرجاني، ص. 66.
7) الجرجاني، ص. 46.
8) الجرجاني، ص. 46.

التّمكّنِ مِنْهَا، نَعَم إذَا كَانَ هَـذَا شَـأْنُـهُ [...] فهُوَ الّـذِي يَجُوزُ أَنْ يـدعى فيـهِ الاخْتِصَاصُ والسّبْق والتّقدُّم والأولِية، وأنْ يُجْعَلَ فِيهِ سَلَف وخَلَف».[9]

بصفـة مؤقّتـة سـأترك الكـلام عن الصّـورة الأخيرة المتعلّقـة بـالسّلف والخَلَف لأُركّز اهتمامي على الصّور التي تبرز مسألة الظاهر والباطن والتي تشير كلّهـا إلى الشّيء الثّمين يُنال بالتّعب وبالعمل الشّاق. ما لا قيمة لـه (المُشْتَرَك العَـامّي) يكون معروضاً مشاعاً بين النّاس، أمّا الشّيء الثّمين فيكون مستوراً مكتومـاً. القيمـة تكمن في الباطن، ولن يظفر المرء بطائلٍ إذا اكتفى بالظاهر.

مرّة أُخرى أطرح على نفسي السّؤال التّالي : كيف سأتناول كلام الجرجاني ؟ هل سـأقنع بسردِ الصّـور الـوارِدة فيـه ؟ هـل سـأفسّرهـا انطـلاقـاً من افتراضٍ أقـوم بتركيبه ؟ في هذه الحالة ينبغي أن يكون التّحليل متّسقاً ومتنـاسقـاً. لا يكفي أن أتنـاول صـورة منفردة وأقـول إنّهـا ترمـز إلى هــذا الشيء أو ذاك. إن كثرة الصّـور واتّساقها هو الذي يفرض علي أن أنتبه إلى العلاقة التي تجمع بينهـا وأن انتقل إلى المعنى الذي من المرجّح أنها ترمز إليه. لن ينفعني أن أستشهـد بهـذا الـدارس أو ذاك، بهذا الفيلسوف أو ذاك، إذا لم تستجب النّصوص العربية للتّحليل الذي أقترحـه عليهـا. لابـدّ أن أعرض تفسيري على أكبر عـدد ممكن من النّصـوص الكـلاسيكيـة بهدف التحقيق والمراجعـة، لابـدّ أن أقنع نفسي وأقنع الغير بـأنّ هـذا التّفسير يلائم الثقافة العربية.

من كلام الجرجاني السّالف الذّكر أستخرج ستّ صور هي على التّوالي :

1 ـ صورة الحجابِ الذي يجب «خَرْقُه».

2 ـ صورة الكِمّ (وهو غلاف يحيط بالثّمر والزّهر) الذي يجب «شقّه».

3 ـ صورة الدُّرّ «في قعر بحرٍ لابدّ [...] من تَكَلُّفِ الغوصِ عليه».

4 ـ صورة الشّيء (؟) في مكانٍ عالٍ، لا يُدْرَكُ «إلاّ بِتَجَشُّم الصُّعودِ إليه».

9) الجرجاني، ص. 273.

5 ـ صورة النّار الكَامِنَةِ في الزّنْد والتي لا تَظْهَر إلاّ بالإقْتِدَاح.

6 ـ صورة عُرُوقِ الذّهبِ التي «تُنَالُ بالحفرِ عنها».

ماذا نفعل بهذه التّشبيهات ؟ هل تقول إنّ القصْدَ منها «توضيح» مسألةٍ فكريةٍ معقّدة ؟ هل نقول إنّ الجرجاني أرادَ أن يشْرَحَ، عن طريق صُور حسّية، صِنف الكلام الذي «يُتوَصّلُ إليه بالتّدبّر والتّأمّل»[10] ؟ هل نعتبر تشبيهاته وسيلة، لا غاية، أي أنّها تابعة وخاضعة لشيء آخر ؟ هذا صحيح، ولكن إلى حدٍّ ما فقط، إذ لماذا كلّ هذا الإطناب من الجرجاني ؟ لو كانت التّشبيهات عَرَضِية، لو كان المقصود منها لا يتعدّى التّوضيح، لاكتفى الجرجاني بتشبيهٍ أو تشبيهين، ولكنّه سرد سلسلة مكونة من ستّة تشبيهات ! هذا الإطناب لا نجده فقط في النّص الذي نحن بصدد دراسته وإنّما أيضاً في كل صفحة من **أسرار البلاغة**. لهذا لا ينبغي إغفاله لأنّه لا يقلّ أهمّية عن التّعريفات البلاغية والتّقسيمات التي يشتمل عليها الكتاب.

إلى أيِّ مدلول تحيل الصّور السّت ؟ إلى أيِّ مدلولٍ يحيلُ الخرق والشّق والغوص والصّعود والاقتداح والحفر ؟ إن زعمت أنّ لهذه الصّور مدلولاً جنسياً فإنّ تأويلي سيبدو للبعض سمجاً قبيحاً. أمّا بالنّسبة لمن يتحلّى بشيء من الفضول الفكري فإنّ المسألة ستختلف. سيعلن عن تعاطفه ولكنّه سيبقى متحفّظاً إلى أن أُبرهن بصفةٍ مُرضية على الافتراض الذي أُقدّمه. سيقول لي : أُوافقك على أنّه لا ينبغي أن نمرّ مرَّ الكِرَام على الصُّور الشّعرية وغير الشّعرية، ولكن كيف انتقلت، مثلاً، من النّار الكامنة في الزّند، إلى الجنس ؟ وسيضيف : لاشك أنّكَ أَخذْتَ هذه الفكرة من الفيلسوف بَاشْلاَر الذي أَلّف كتاباً درس فيه المعاني الجنسية المرتبطة بالنّار[11]؛ ولكن احتماءكَ بهذا الفيلسوف لن ينفعك في شيء لأنّه حلّل نصوصاً بعيدة كل البُعد عن الثّقافة العربية... لهذا المعترض أقول : ما أكثر القصائد والقطع

10) الجرجاني، ص. 274.

11) يلاحظ باشلار أن النار تُقتدح نتيجة احتكاك قطعتين من الحجر أو الخشب، ويلح في تحليله على الاحتكاك وعلى «الشّرارة» التي تنبعث منه (ص. 46 وما بعدها).

الشّعرية، من نوع النّسيب، التي تتحدّث عن الجَوَى، أي الحُرْقَة وشدّة الوَجْد من العِشْق !

أي معنى جنسي يا ترى تتضمّنه صورة الدّرة في قعر البحر ؟ الدّرة كما هو معلوم تنتظم مع أخواتها في عِقْدٍ، ولكي تنخرطَ في السّلك لابد أن تثقب. في **ألف ليلة وليلة** ليس من النّادر أن نجد العبارة التّالية : «دخل عليها فوجدها درّة لم تثقب». يمكن أن نذكر نصوصاً عديدة تثبت العلاقة بين الدّرة والفتاة العذراء، كما تثبت العلاقة بين ثقب الدّرة وخرق غشاء المهبل. سأكتفي بقطعة من مقامات الحريري تصف الفتاة البكر، قطعة نجد فيها أغلب الصّور التي لاحظناها عند الجرجاني، كما نجد فيها وصفاً للصعوبة التي تصاحب عملية إزالة البكارة. فنحن نذكر أن الجرجاني ألح على المجهود المبذول أثناء الحفر وعلى أن الشيء الثمين «يُدرَكُ بعَرَق الجَبين».

يقول الحريري : «أمّا البِكْرُ فَالدُّرَّةُ المَخْزُونَة، والبَيْضَةُ المَكْنُونَة، والبَاكُورَةُ الجَنِيَّة، [...] وَالرَّوْضَةُ الأُنُف، وَالطَّوْقُ الذي ثمَن وشَرُف». ثم يضيف أنها «المُهْرَة الأَبِيَّةُ العِنَان، والمَطِيَّةُ البَطِيَّةُ الإِذْعَان، وَالزَّنْدَةُ المُتَعَسِّرَةُ الإِقْتِدَاح، وَالقَلْعَةُ المُسْتَصْعَبَةُ الإِفْتِتَاح». ويسجّل أخيراً أنّ «لَيْلَتَهَا لَيْلاَء، وَفِي رِيَاضَتِهَا عَنَاء، وَعَلَى خِبْرَتِها غِشَاء».[12]

هذا النّص لا يَدَعُ مجالاً للشّك في كون الدّرة لها ارتباطٌ بغشاء المهبل، وأنّ النّار لها ارتباطٌ بالجنس، إلى غير ذلك من نقط الإلتقاء بين الجرجاني والحريري. مثلاً الخوف من الإخصاء : فإذا كانتِ المعاني على حدّ تعبير الجرجاني، «كالجوهَرِ في الصّدفِ لا يَبْرُزُ لكَ إلاّ أَنْ تَشُقّهُ عنه»،[13] فإنّ الأمر قد يتطوّر فتتحول

12) الحريري، ص. 484 ـ 487. **المكنونة** : المخبّأة المستورة؛ **الباكورة** : أول ثمرة الشجرة؛ **الأُنُف** : التي لم تُرْع بعد؛ **الأبيّة العِنان** : يعني المستصعبة الانقياد؛ **وعلى خِبْرتِها غشاء** : «الخبْرة العلم بحقيقة الحال والغشاء الغطاء أي أن البِكر لا يُعرف حالُها كالشّيء الذي يحول بينك وبين معرفته حاجز فلا يُعرف إلاّ بعد زواله وذلك بطول المعاشرة، فكنى عن ذلك بالغشاء وقيل إن الخبرة هنا كناية عن الفرج والغشاء جلدة البكارة» (شرح طبعة القاهرة).

13) الجرجاني، ص. 111.

الصَّدَفَة (أي وعاء الدّرة) إلى فخٍّ يجرح ويؤذي، وهذا ما يُعبّر عنه بالفرْج المُضَرَّس. أثناء كلامه عن التّعقيد في الشّعر يقول الجرجاني : «وإنّما ذُمّ هذا الجنْسُ لأنَّهُ أحْوَجَكَ إلَى فِكْرٍ زَائِدٍ على المِقْدارِ الذي يَجِبُ فِي مِثْلِه وكدَّكَ بِسُوءِ الدّلالة، وأودع المعنى لك في قالبٍ غيرِ مُسْتَوٍ ولا مملس، بل خَشِنٍ مُضَرَّس، حتّى إذَا رُمْتَ إخْرَاجَهُ مِنْكَ عسُرَ عليكَ، وإذَا خَرَجَ خَرَجَ مُشَوَّهَ الصُّورَةِ نَاقِصَ الحُسْنِ».[14]

هذه «المشقّة العظيمة» التي تنتهي بالخيبة، تتكرّر عند الحريري (الكلام دائماً عن البِكْر) : «وطالَما أَخْزَتِ المَنَازِل وَفَرَكَتِ المُغَازِل وَأَحْنَقَتِ الهَازِل وأَضْرَعَتِ الفَنِيقَ البَازِل».[15] الإخصاءُ هنا مخفف إذ يأخذ مظهر العجز الجنسي، مع ما يتبع فقدان الرّجولة من مشاعر المذلّة والخزي والحنق.

خلاصة القول إن الدّرة ترمز إلى الفتاة البكر وإلى الكلام الرّفيع الذي يتعذّر الإتيان به أو اختراعه، الكلام الذي لابد من الغوص للعثور عليه. الحديث عن الشّعر يوافق الحديث عن الجنس. أقرأُ في **لسان العرب**[16] : «سمّيت البكر عذراء لضيقها، من قولك تعذّر عليه الأمر. يقال : فلان أبو عُذْرِ فلانة إذا كان افترعها وافتضّها، وأبو عُذْرَتِها، وقولهم : ما أنت بذي عذر هذا الكلام أي لست بأوّل من افتضّه». الافتضاض وارد في الجنس وفي الكلام. أضف إلى هذا عبارات تتردّد كثيراً في كتب النّقد : أول من قال كذا، معنى لم يسبقه إليه أحد... إنّ دراسة «السّرقات» مبنية على البحث عن أول من افتضّ المعاني الشّعرية، ثم عن سلسلة الأولاد الذين أنجبتهم هذه المعاني. من المفيد في هذا السّياق أن نذكّر بمدلول كلمة **توليد** وهو «أن يستخرج الشّاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه

14) الجرجاني، ص. 112.

15) الحريري، ص. 487. **المُنَازِل** : المحارب؛ **أَضْرَعَت** : أذلّت؛ **الفنيق البازِل** : يريد الرجل المجرّب، وأصل الفنيق الفحل من الإبل.

16) مادّة «عذر».

زيادة».[17] فالمعاني تلقح، والتّلقيح يؤدّي إلى الحمل، والحمل تتبعه الولادة. من معنى أصلي تتولّد معانٍ جديدة ومختلفة، وهذا يعود بنا إلى صورة السّلف والخلف التي لمحناها آنفاً عند الجرجاني والتي توحي بسلسلة من المعاني تبدأ بالمعنى الأب وتتواصل بالمعنى الإبن والمعنى الحفيد إلى أن تبلغ حفيد الحفيد.[18]

يتحدّث الجرجاني عن القصد من تأليفه **أسرار البلاغة** فيقول :

«واعْلَم أنّ غَرَضِي [...] أنْ أتَوَصّلَ إلَى بَيَانِ أمْرِ المَعَانِي كَيْفَ تَتّفِقُ وتَخْتَلِفُ ومِنْ أيْنَ تَجْتَمِعُ وتَفْتَرِقُ، وأُفَصّل أجْنَاسَهَا وأنْوَاعَهَا، وأتَتَبّع خَاصّهَا ومشَاعَهَا، وأُبيّن أحْوَالَها فِي كَرَمِ مَنْصِبِهَا مِنَ العَقْلِ، وتمَكّنها فِي نِصَابِه، وقُرب رحمِهَا منْهُ، أوْ بُعْدهَا حين تنسب عنه، وكوْنها كالحَلِيفِ الجَارِي مجْرَى النَّسَب، أو الزَّنيم المُلْصَقِ بالقوم لا يقبَلُونَه، ولاَ يَمْتَعضُونَ لَهُ ولاَ يذبونَ دونَهُ...».[19]

عندما أقرأ هذا النّص، أرى فيه مستويين :

ـ المستوى الأوّل يحيلني إلى «ما يريد أن يقوله» الجرجاني. فالمؤلّف يضع تصميماً لكتابه ويشير إلى المسائل التي سيدرسها بإسهابٍ، أي يعلن عن القضايا البلاغية التي سيفصل القول فيها. هذه القضايا هي المجاز والمعنى العقلي والمعنى التخييلي.

ـ المستوى الثاني يحيلني إلى «ما قاله» الجرجاني فعلاً. بانتباهي إلى ما يريد المؤلّف قوله أغفل ما قال. ذلك أنّه يقول شيئاً مختلفاً، يقول شيئاً آخر؛ فهو يتكلّم عن الأجناس والأنواع ولا يقصد (فقط) الأجناس والأنواع الخطابية. إنّه يتكلّم عن الرَّحِم، ثم النّسب، ثمّ الحليف، ثم الزَّنيم (وهو الإبن غير الشرعي).

17) ابن رشيق، I، ص. 233 ـ 234. ويعرّف ابن رشيق الاختراع هكذا : «المخترع من الشعر هو : ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشّعراء قبله نظيره» (I، ص. 232). ويضيف ابن رشيق : «واشتقاق الاختراع من التّليين [...] فكأنّ الشّاعر سهل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه» (I، ص. 235). وفي **لسان العرب** : «الخَرَع : الرّخاوة في الشيء. والخَرْعُ : الشّق». ولعلة ما تطلق كلمة «فحل» على الشاعر الجيد...

18) كيليطو، 1985، ص. 27 ـ 28.

19) الجرجاني، ص. 17 ـ 18.

هذه الكلمات تشير إلى القبيلة أو الأُسرة، إلى علاقة الدّم التي تجمع أفراد الأُسرة. هذا ما يقوله الجرجاني وإن كان في الوقت نفسه يوحي بأنه يتكلّم عن المعاني. عندما نقرأ **أسرار البلاغة** من هذه الزاوية، فإنّنا نرى امتدادات كثيرة ومُدهشة لعلاقة الدّم التي يمكن اعتبارها الخيط الرّابط لكلام الجرجاني.[20] فضلاً عن ذلك : تعريف الشّعر، وعلى الأخص تحديد التّأثير الذي يحدثه في نفس المتلقّي، لا يمكن ضبطه إلا بالاستناد إلى العلاقة الدّموية.

الرّباط الموجود بين أفراد الأُسرة يضعف عند الدَّعِيّ أو اللّقيط. الرّباط هنا يعني النّسب. فبما أن الدّعِيّ لا يستطيع أن ينتسب إلى القوم الذين يعيش بينهم، فإنّه يبدو غريباً بعيداً منفصلاً. إنّ ما يميّز الدَّعِي هو أنّه بلا أصل، بلا نسب، وبعبارة أُخرى : بلا **عقل** (أي بلا رباط يشدّه إلى الجماعة). ولعلّ ما يؤكّد هذا، التّفرقة التي يقيمها الجرجاني بين المعنى العقلي والمعنى التخييلي.

المعنى العقلي هو «ما دلّ على حِكْمة يقبلُها العقلُ، وأدَبٍ يَجِبُ به الفَضْلُ، وموعِظةٍ تَرُوضُ جِمَاحَ الهوى، وتَبْعَثُ على التّقوى، وتُبيِّن موضعَ القبيحِ والحسنِ في الأفعال، وتفْصِلُ بين المحمودِ والمذمومِ من الخِصَال».[21] العقل مبني على الأدب، بالمعنى القديم لهذه الكلمة، أي على الحكمة والموعظة، والخاصية الأسلوبية للأدب هي صيغة الأمر الصّريحة أو الضّمنية. من خلال الأمر والنّهي، تظهر سلطة العقل التي تترجم «مبدأ الواقع»[22] أي سلطة المجتمع أو سلطة الأب (الأدبُ في نهاية الأمر هو الأب). العقل رباط «يروض جماح الهوى»، وبدون العقل يصير المرء فريسة أهوائه وغرائزه، ولهذا يُربط من لا عقل له.

20) يتحدّث مثلاً عن الحشو فيقول إنه «شيء داخَلَ المعاني المقصودة مداخلة **الطفيلي** الذي يُستثقل مكانه، والأجنبي الذي يُكره حضوره» (ص. 15). أما عن النّظم فيقول إنّك إذا غيّرت ترتيب بيت من الشّعر، فلقد «أسقطتَ نسبته من صاحبه، وقطعت الرَّحِم بينه وبين منشئه، بل أحَلْتَ أن يكون له إضافة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلّم» (ص. 2). ويفرّق الجرجاني (ص. 6) بين المعاني التي تكون «**إخوة من أب وأم**» والمعاني التي تكون «أولاد علّة» أي أولاداً من أب واحد وأمّهات مختلفات.

21) الجرجاني، ص. 218.

22) مبدأ الواقع يقابل مبدأ اللّذة كما يقابل العقل الهوى.

أمّا المعنى التخييلي فهو المعنى الذي يتعارض مع «مقتضيات العقول»،[23] ويخلّ بنظام الطّبيعة ويخرق السّير العادي للأشياء : «وجُمْلَةُ الحديثِ الذي أُرِيدُهُ بالتّخْييلِ هَهُنَا مَا يُثْبِتُ فيه الشاعِرُ أمراً هو غير ثابتٍ أَصْلاً، وَيَدَّعِي دَعْوى لا طريقَ إلَى تحْصِيلِهَا، ويقُول قَوْلاً يخْدَعُ فِيهِ نَفْسَهُ ويُرِيهَا ما لاَ تَرَى».[24] الشّاعر في هذه الحالة يعيد بناء العالَم حسب هواه، تماماً كالطّفل عندما يلعب. اللّعب بالنّسبة للطّفل فرصة لصياغة عالم يوافق رغبته، عالَم يتصرّف فيه كما يشاء.[25] التّخييل يعود بالشّاعر (وبالمتلقّي) إلى مرحلة الطّفولة، إلى ما يُسمّيهِ الجرجاني «العلم الأول».

إنّ التصوير الذي يميّز الشّعر يرتكز أساساً على الحواس، «ومعلومٌ أنّ العلمَ الأوّل أتَى النفسَ أوّلاً من طريقِ الحَوَاس والطّباعِ ثمّ مِنْ جهَةِ النَّظرِ والرَّوِيَّة، فهو إذن أمسُّ بهَا رَحِماً، وأقْوَى لَدَيْهَا ذِمَماً، وأَقْدَمُ لَهَا صُحْبَةً، وآكَدُ عندَها حُرْمَةً».[26] هذا العلم يكوّن طبقة نفسية تغطّيها فيما بعد طبقة أخرى تتكون من العلم الثاني أي من «العقل المحض». لابدّ للمرء في يوم من الأيام أن يتخلّى عن طفولته وأن يدين بالولاء للعقل، لابد أن يغترب الفتى وأن يعدل عن ألعابه المألوفة. هذا الانتقال من مرحلة إلى مرحلة ألمحه في بيت لأبي تمام يذكره الجرجاني[27] :

وطُولُ مُقَامِ المَرْءِ فِي الحَيِّ مُخْلِقٌ لِدِيبَاجَتَيْهِ فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَّدِ

الاغتراب مرادف هنا للتّجدّد. يبتعد الفتى عن حيّه، عن أهله، ويتّخذ شكلاً جديداً. ها هو الآن يقيم عند أُناسٍ آخرين بعيداً عن «حيّه». لكن هل تجَدَّدَ فعلاً ؟ لماذا يا ترى ينظر إلى الخلف، إلى ما خلف وراءه ؟ الابتعاد لا يعني

23) الجرجاني، ص. 217.

24) الجرجاني، ص. 221.

25) فرويد، 1933، ص. 70 - 71. قد أعود في يوم من الأيام إلى دراسة هذه النّقطة المهمّة التي لن تتضح إلاّ بالبحث عن العلاقة بين اللّعب والبدعة والسّحر والكيمياء.

26) الجرجاني، ص. 94.

27) الجرجاني، ص. 97.

النّسيان، والاغتراب يواكبه شعور حادٌّ بالحنين إلى الماضي. يؤيّد هذا المعنى بيت آخر لأبي تمام يذكره الجرجاني أيضاً[28] :

نَقّلْ فُؤادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى مَـا الحُبُّ إلاَّ لِلْحَبِيبِ الأَوَّلِ

ما هو ـ ليت شعري ـ هذا الحبّ الأول ؟ أظن أنّنا لسنا بحاجةٍ إلى معرفةٍ عميقةٍ بالتّحليل الفرويدي لنقتنع بأنّ الحب الأول هو حبّ الأم. سيقال : لا شيء يضمن لنا أنّ أبا تمام قصد إلى هذا المعنى، بل الأرجح أنّه عنى بالحبّ الأول الفتاة أو المرأة التي يتعلّق بها الفتى عندما يبلغ سنّ المراهقة. لكن هذا الاعتراض ليس في محلّه لأنّ البيت المذكور متبوعٌ ببيتٍ آخر لا يدع مجالاً للشّك فيما قصد إليه الشّاعر :

كَمْ مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ يَأْلَفُهُ الْفَتَى وَحَنِينُهُ أَبَداً لأَوَّلِ مَنْزِلِ

الحب الأول، المنزل الأول، العِلم الأول، الرّحِم : عباراتٌ تشير إلى الطّبقة النّفسية المغطاة والتي يقوم الشّعر بكشفها عندما ينقل المتلقي من العقل إلى الإحساس. إذّاك يحدث «الأُنس وهو ما يوجبه تقدم الإلف».[29] إنّ السّر في تأثير الشّعر هو أنّه يزيح الحِجاب الذي يحول دون رؤية المرحلة الأُولى من العمر. عندما ترد الصُّور الحسّية بعد الخطاب العقلي تهتز النّفس وتغمرها «الأريحية» لأنّ الشاعر «يتوسّل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصّحبة بالحبيب القديم».[30]

28) الجرجاني، ص. 94.
29) الجرجاني، ص. 94. ما يصدق على الشّعر يصدق أيضاً على السّرد عندما يجيء في إثر حكمة أو خطاب عقلي محض كما هو الحال في كليلة ودمنة.
30) الجرجاني، ص. 94.

لا تعني الغرابة الشيء الذي لم تره العيون ولم تسمعه الآذان؛ إنّها على العكس متعلّقة بشيء معروف ومألوف، إلاّ أنّه منسي ومدفون في أعماق النّفس، ووظيفة الشّعر هي نشر هذا المطوي وإبراز هذا المخفي. إنّ المناطق العذراء والمجهولة التي يكشفها الشّعر هي في الحقيقة مناطق سبق للمرء أن جال فيها وطاف في أرجائها. وعلى هذا الأساس فإن ما يحدث هو إماطة اللّثام عن وجه معروف بصفة حميمية صميمية. في نهاية الأمر لا مفرّ من الإقرار بأنّ الغرابة، عند الجرجاني، ليست إلاّ الألفة نفسها.

الصيّادُ والعِفْرِيت

في طبعة **ألف ليلة وليلة** التي اعتمدت عليها، تبدأ حكاية الصياد مع العفريت في الليلة الثالثة وتنتهي في الليلة التاسعة، وكما يحدث كثيراً في هذا الكتاب، فإنّ حكاية الصّياد ترتبط بحكايات أُخرى، أي أنها تتوقف لتفسح المجال لأربع حكايات، ثم تُستأنف بعد ذلك. مبدئياً ينبغي أن آخذ بعين الاعتبار الحكايات الخمس، نظراً للعلاقة الوثيقة والخفية التي يفرضها الجوار، إلاّ أنّني سأكتفي بحكاية الصّياد. صحيح أنّني باختياري هذا سأقطع رجلي النّص، لكن لي بعض العذر. فلا يُعقل أن أقوم بتلخيص الحكايات لأنّ التلخيص يشتّت ذهن القارئ، بالإضافة إلى كونه ليس بالعملية البريئة.[1]

1) نتكلّم أحياناً عن القراءة المعرضة، أو التأويل المغرض، ونقصد بهذه العبارة القراءة التي تصدر عن سوء نية، عن نية مبيتة للإساءة إلى النّص المقروء أو إلى صاحبه. ما هي، بالمقابل، القراءة غير المغرضة ؟ أهي التي تصدر عن حسن نية ؟ ولكن ما معنى حسن النّية عندما يتعلّق الأمر بالقراءة ؟ يكفي أن نضع السّؤال ليبرز ـ فيما أعتقد ـ مشكل كبير، وهو : كيف ينبغي أن نقرأ ؟ ما هي شروط ومقاييس القراءة الجيدة ؟ هذا السُّؤال يثير بدوره مشكلاً من نوع آخر : من سيحكم على قراءة ما بأنّها جيّدة أو رديئة ؟ من سيقول القول الفصل ؟ ما هو مسلّم به اليوم أن القارئ يقرأ النّص انطلاقاً من اهتمامات تخصّه أو تخصّ الجماعة التي ينتمي إليها، فيهدف دائماً، من خلال قراءته، إلى غاية، إلى غرض. سواء أكان حسن النّية أم كان سيئها، فإنّه يسعى إلى إثبات غرض من الأغراض. بهذا المعنى فإنّ كل قراءة مغرضة !

ولذلك يشبّه القارئ ببروكوست. وبروكوست هذا قاطع طريق يوناني كان يعذّب ضحاياه بطريقة فريدة من نوعها. كان له فراشان : فراش كبير وفراش صغير، فكان يطرح المسافرين الطويلي القامة على الفراش الصّغير والمسافرين القصيري القامة على الفراش الكبير. ثم يعمد إلى أرجل الطويلي القامة فيقطعها لأنّها تتعدّى الفراش الصّغير. أمّا القصيرو القامة فكان يجذب أرجلهم حتى يكونوا تماماً على قدّ الفراش الكبير.. بشيء من المبالغة ==

حكاية الصياد معروفة لدى الجميع ولا داعي للتذكير بمحتواها، ولكن بما أنّ تحليلي سيتركز على تفاصيل وجزئيات دقيقة، أرى لزاماً علي أن أنقل بعض الفقرات وأُلخّص فقرات أُخرى، على الرّغم من شعوري بمساوئ التلخيص.

«[...] كان رجلٌ صياد وكان طاعناً في السّن وله زوجة وثلاثة أولاد وهو فقير الحال وكان من عادته أنه يرمي شبكته كل يوم أربع مرّات لا غير. ثم إنّه خرج يوماً من الأيام إلى شاطئ البحر ورمى شبكته». في المرّة الرابعة صبر «إلى أن استقرّت وجذبها فلم يطق جذبها وإذا بها اشتبكت في الأرض [...] فتعرى وغطس عليها وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البرّ وفتحها فوجد فيها قمقماً من نحاسٍ أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان فلما رآه الصياد فرح وقال هذا أبيعه في سوق النّحاس فإنه يساوي عشرة دنانير ذهباً ثم إنه حرّكه فوجده ثقيلاً فقال لابد أني أفتحه وأنظر ما فيه [...] ثم إنّه أخرج سكّيناً وعالج في الرّصاص إلى أن فكّه من القمقم». وبعد حين «خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السّماء ومشى على وجه الأرض [...] ثم انتفض فصار عفريتاً». ويتوهم العفريت أنّه واقف أمام سليمان فيقول : «يا نبي الله لا تقتلني فإنّي لا عدت أُخالف لك قولاً [...] فقال له الصياد : أيها المارد [...] سليمان مات من مدّة ألف وثمانمائة سنة ونحن في آخر الزّمان فما قصّتك وما حديثك وما سبب دخولك في هذا القمقم ؟ فلما سمع المارد كلام الصياد قال : [...] ابشر [...] بقتلك في هذه السّاعة أشرّ القتلات». ثم يروي أنّه عصى سليمان فأودعه في القمقم وألقى به في البحر. ومع مرور الزّمن احتدم غضب الجنّي فقرّر أن يقتل الشخص الذي يخلّصه. فقال له الصّياد : «اعف عنّي إكراماً لما أعتقتك، فقال العفريت : وأنا ما أقتلك إلاّ لأجل ما خلّصتني».

نستطيع أن نقول إنّ هذا هو حال القارئ عندما يقطع أجزاء من النّص ويجذب إليه أجزاء أُخرى حتى تنسجم مع التأويل الذي يقترحه ـ أو يفرضه ـ على النّص. ولحسن الحظ فإنّ القارئ الذي يعذّب النّص لا ينجو من العقاب. ذلك أن لقصّة بروكوست تتمة؛ فلقد تسلّط عليه بطلٌ من الأبطال ذات يومٍ وأذاقه نفس العذاب الذي كان يذيقه لضحاياه.

«فقال الصياد : هذا جنّي وأنا إنسي وقد أعطاني الله عقلاً كاملاً وها أنا أُدبّر أمراً في هلاكه بحيلتي [...] ثم قال للعفريت : [...] بالإسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيءٍ وتصدقني فيه قال : نعم [...] فقال له : كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك ؟ فقال له العفريت : وهل أنت لا تصدّق أنّني كنت فيه ؟ فقال الصّياد : لا أصدقك أبداً حتّى أنظرك فيه بعيني». انطلت الحيلة على الجنّي فتحول إلى دخان ودخل في القمقم «وإذا بالصياد أسرع وأخذ سدادة الرّصاص المختومة وسدّ بها فم القمقم ونادى العفريت وقال له : [...] إن كنت أقمت في [البحر] ألفاً وثمانمائة عام فأنا أجعلك تمكث فيه إلى أن تقوم السّاعة [...] فقال له العفريت : أطلقني فهذا وقت المروآت وأنا أعاهدك أنّي [...] أنفعك بشيء يغنيك دائماً. فأخذ الصياد عليه العهد أنه إذا أطلقه لا يؤذيه أبداً بل يعمل معه الجميل، فلمّا استوثق منه بالأيمان والعهود وحلفه باسم الله الأعظم فتح له الصياد فتصاعد الدخان حتى خرج وتكامل فصار عفريتاً مشوه الخلقة ورفس القمقم فرماه في البحر. فلما رأى الصّياد رمي القمقم أيقن بالهلاك». لكن العفريت يظلّ وفياً لعهده وبعد أن يدلّ الصياد على وسيلة ستجعل منه شخصاً غنياً، يقول له : «بالله أقبل عذري فإنّني في هذا الوقت لم أعرف طريقاً وأنا في هذا البحر مدّة ألف وثمانمائة عام ما رأيت ظاهر الدّنيا إلا في هذه السّاعة [...] ثم دقّ الأرض بقدميه فانشقّت وابتلعته».

كيف سأتناول هذه الحكاية بالتّحليل، هذه الحكاية التي لا يعرف أحدٌ مؤلّفها ؟ إن الحديث عمّا قصد إليه هذا الأخير لا يتعدّى مستوى الافتراض.[2]

فعلى سبيل المثال يمكنني أن أقول إنّ المؤلّف قصد أن يثبت أنّ من يفعل الخير يلقى في النّهاية أجره وثوابه، رغم ما قد يتعرّض له من نكران الجميل.

2) يترتب عن عدم المعرفة بالمؤلّف وبتاريخ إنشاء الحكاية، استحالة وضعها في سياقها التّاريخي، فلا يسع الباحث إلاّ أن يدرسها في سياق النّصوص الكلاسيكية بصفة عامّة.

يمكنني كذلك أن افترض أن المؤلِّف قصد أن يثبت أن الإنسان، بما منحه الله من عقل، يتفوق لا على الحيوانات المفترسة فحسب، ولكن أيضاً على من يريد به الشّر من الجنّ. بتعبير آخر : قصد أن يثبت أن الصّغير الضعيف يستطيع بفضل دهائه وحيلته أن يهزم الكبير القوي، كما هو الشّأن في الحكاية التي تتحدّث عن قِطٍّ جابَهَ غُولاً شرساً فتحيل ليجعله يتحول إلى فأرٍ ثم افترسه. يمكن كذلك أن افترض أن مؤلِّف الحكاية سعى إلى إثبات مسألة كلامية، وهي أن الجن لا يعلمون الغيب، إذ لو كانوا يعلمون الغيب لعَلِم الجنّي وهو في قمقمه أن سليمان قد مات[3]... إلى غير ذلك من الافتراضات.

سأتصور الآن قارئاً ساذجاً يطلع على حكاية الصّياد بغرض التّسلية لا غير. هذا القارئ سيتحول رغم أنفه إلى مؤول؛ ذلك أنّ في الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض التّساؤلات، عناصر مبهمة، غامضة، شبيهة بألغاز، وليس في النّص ما يساعد على فكّها. مثلاً : لا يتساءل القارئ لماذا للصّياد ثلاثة أولاد، لأنّه يعتبر هذه المسألة عرَضية. ولكنّه عندما يقرأ أنّ الصّياد كان من عادته أن يرمي شبكته كل يوم أربع مرّات، فإنّه يقول لنفسه : لماذا أربع مرّات ؟ هذا أمر يبدو بحاجة إلى تفسير.[4] عَدَدٌ آخر يشعر القارئ أنه غير عرضي، وأعني الألف وثمانمائة سنة التي قضاها الجنّي داخل القمقم. لماذا ألف وثمانمائة سنة ؟ عنصر ثالث يشكّل لغزاً : الصياد يخلص العفريت فيجازيه العفريت بأن يريد قتله. هذا شيء يخالف التّصورات العادية، وبالتالي يدفع القارئ إلى إيجاد تبرير. إجمالاً فإنّ الحكاية ذاتها تستفزّ القارئ وترغمه على البحث عن تفسير لألغازها.

سأطرح الآن على القارئ السّؤال التالي : من هو بطل حكايتنا ؟ لاشكّ أنه سيجيب على الفور : الصياد. أما إذا سألته : لماذا ؟ فإنّه سيتردّد وسيجد بعض

3) يقول التعلبي (ص. 181) إنّ الجن مكثوا يخدمون النّبي سليمان سنة بعد موته «فأيقن النّاس أن الجن كانوا يكذبون في ادّعائهم علم الغيب فلو أنّهم علموا الغيب لعلموا موت سليمان ولم يلبثوا في العناء والعذاب سنة يعملون له».

4) يرد هذا العدد أيضاً في حكاية الشاب المسحور التي تتمّم حكاية الصياد.

الصّعوبة في العثور على الجواب. إنّنا نستطيع أن نحدّد بصفة عفوية من هو بطل هذه الحكاية أو تلك، ولكننا نشعر بالحرج عندما نحاول أن نعلّل هذا التّحديد.

ليس غرضي أن أخوض الآن في هذا الموضوع الشّيّق. إنّ ما يهمّني هو البطل بمعنى الشّخص الذي يقوم بأعمال جليلة، أعمال باهرة تبعث على التّعجّب. مثلاً الشخص الذي يقتل وحشاً رهيباً يعيث في الأرض فساداً ويؤذي النّاس ويسفك الدّماء. الصّورة التي تفرض نفسها في هذا السّياق، سواء في الحكايات الأدبية أو في الحكايات المصورة، الصورة التي تتبادر إلى الذهن هي صورة بطل شاب يشهر سيفه على تنّين مهول ويهمّ بالإجهاز عليه.(5)

هل نجد هذه الصّورة في حكايتنا ؟ ليس بالضّبط. هناك بالفعل وحش مخيف وشرّير هو الجنّي، ولكن الصياد الذي يقف أمامه طاعن في السّنّ وضعيف ترتعد فرائصه من الهلع. وعلاوة على ذلك لا يشهر سيفاً ولا يبارز الجنّي ولا يقتله. ومع ذلك فإنّ ما جرى له مع الجنّي يمكن أن يوسم بالبطولة، بشرط أن نتحدّث عن بطولة من نوعٍ آخر، بطولة مخففة لا تكون نتيجتها قتل التّنّين، الوحش الرّهيب، وإنّما ترويضه وتدجينه وتأنيسه. في هذه الحالة يُلاحظ أنّ سلاح البطل ليس هو السيف، وإنّما سلاحاً من نوعٍ آخر : الحبل. فالحبل هو السّلاح الذي بفضله يُدجّن الوحش، بفضله يُعْقَل الوحش فتُردع غرائزه الخبيثة المؤذية.(6)

ليس في الحكاية حبل، والصياد لا يقوم بالضّبط بربط الجنّي. هذا صحيح ولكن الحكاية تعرض عدّة عناصر يمكن إرجاعها إلى موضوعة الحبل، موضوعة الرّبط. سبعة عناصر على الأقل.

1 ـ الشبكة : الصياد يملك شبكة يصيد بها السّمك والعفاريت؛ فهي فخ أو شَرَك أو حبل يشل حركة الضحية فتستسلم مكرهة ذليلة.

5) دوران، ص. 182.

6) دوران، ص. 185 ـ 187.

2 ـ **القمقم** : القمقم شبكة أو فخ لأنّه يمنع الجنّي الموجود فيه من الحركة. الجنّي لا يستطيع الخروج من القمقم، كما أن السّمك لا يستطيع الإفلات من الشّبكة.

3 ـ **الدّخان** : من الملاحظ أن الجنّي يتحول إو يُحَوَّل إلى دخان كلّما أفلت الأمر من يده. ما هي العلاقة بين الدّخان والشبكة ؟ الدّخان عبارة عن عُقَد رفيعة ولطيفة، فهو يتحرّك بصفة لولبية حَلَزُونية، فيرسم حلقات شبيهة بحلقاتِ السّلسلة أو الشّبكة. ولمن يعترض بأنّ الدّخان يرمز إلى حرّية الحركة أقول : مادام العفريت متحولاً إلى دخان، فإنّه مُطَوَّع ولا شرّ يُخشى منه.

4 ـ **العقل** : الصياد يمتاز بالعقل، العقل بمعنى الرّباط أو الأداة التي يتمّ بها الرّبط.

5 ـ **الحلّ والعقد** : من يستطيع أن يربط، أن يعقد، يستطيع أن يحلّ، أن يفكّ. الحل والعقد أمران متلازمان : الصّياد أثبت قدرته على الحلّ في ثلاثة مواقف. فلقد غطس عدّة مرّاتٍ لتخليص شبكته التي انعقدت بالأرض. ثمّ إنّه فتح بسكّينه القمقم المختوم بالرّصاص. وأخيراً خلّص الجنّي من القمقم لمرّتين على التّوالي.

6 ـ **العهد** : قبل تخليص العفريت، «أخذ الصياد عليه العهد أنّه إذا أطلقه لا يؤذيه أبداً» و «استوثق منه بالأيمان والعهود وحلفه باسم الله الأعظم». فِعْل «استوثق» يُحيل على الرّبط، واليمين الذي أدّاه العفريت وثاقٌ رادع.

7 ـ **اللّغز** : هناك علاقة بين اللّغز والحلّ والعقد. ألا تقول : فلانٌ فَكَّ أو حَلَّ لُغزاً ؟ موضوعة الرّبط تظهر في اللّغزين، وأعني السّؤالين، اللّذين طرحهما الصّياد على العفريت. السّؤال الأول : «ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟». السّؤال الثاني : «كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك ؟».

في العديد من الأساطير، لا يُعتبر اللّغز (أو الأحجية) لعبة يُتلهى بها، وإنّما لعبة خطيرة تكون نتيجتها موت أحد الطّرفين : إمّا واضع اللّغز، وإمّا المطالَب بحلّه.[7] لذلك يجب على الذي يطرح السّؤال أن يجعله من الصعوبة بحيث يستحيل على خصمه العثور على الجواب. وبالمقابل يجب على الذي يُلقَى عليه السّؤال أن يكون من الفطنة والذّكاء بحيث يهتدي إلى الجواب.

أشهر مثال على ارتباطِ اللّغز بالموت قصّة أُوديب مع سفانكس. لو لم يجب أُودِيب عن السُّؤال الذي وضعته سفانكس لَهَلَك، ولكن بما أنّه قد افلح في الاهتداء إلى الجواب، فإنّ سفانكس هي التي ماتت. السُّؤال الذي طَرَحَتـه معروف : من هو الحيوان الذي يدبُّ في الصّباح على أَربع، وفي الظّهر على اثنتين، وفي المساء على ثلاث ؟ الجواب : الإنسان، الإنسان الذي يمرُّ أثناء حياته من حالة إلى أُخرى، من الطفولة إلى الشيخوخة.[8]

يبدو لي أنّ هناك علاقة ما بين السُّؤالين اللّذين وضعهما الصّياد على العفريت والسّؤال الذي وضعتْهُ سفانكس على أُوديب، علاقة على مستوى المضمون وعلى مستوى الموقف السّردي. لن يتّضح المستوى الأول إلاّ بعد مقدّمات، لذا سأُرجئ الكلام عنه إلى حين. أمّا فيما يخصُّ المستوى الثاني، فإنّ وجه الشّبه لا يخفى. واحد من الاثنين يجب أن يموت : إمّا الصّياد وإمّا الجنّي، إمّا واضع السُّؤال وإمّا المُطَالَب بالجواب.

لنتذكّر السّؤال الأوّل : «ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟». لم يعجز الجنّي عن الجواب، فلزم أن يموت الصّياد... لكن المسألة ليست بهذه البساطة. فالصّياد بسؤاله اقترف إثماً يُعبّر عنه بالفضول المحرّم،[9] وهو فضول سبق له أن سقط فيه عندما فتح القمقم رغم أنّه «مختوم برصاص عليه طبع سيدنا سليمان». الختم يدلُّ على التّغطية وعلى الصّيانة فلا يجوز لأحدٍ أن يفتح الظّرف وينظر ما في

7) يولس، ص. 107.
8) أنزيو، ص. 38.
9) بودوان، ص. 181.

باطنه،[10] وإلاّ تعرّض للعقاب. هناك أسئلة لا يجوز وضعها وأشياء لا يجوز الاطّلاع عليها، وإنّ من يخالف هذا التّحريم يجازف بحياته.

الفضول وارد أيضاً في السّؤال الثاني : «كيف كنت في هذا القمقم والقمقم لا يسع يدك ولا رجلك فكيف يسعك كلّك ؟». لم يلقِ الصّياد هذا السّؤال إلاّ بعد أن انتزع موافقة العفريت، قاصداً بذلك توريطه : بالإسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان أسألك عن شيء وتصدقني فيه. قال [العفريت] : نعم». دخل العفريت في اللّعبة مدفوعاً بالفضول، بفضول متعلّق بسؤالٍ لم يوضع بعد ! السّؤال الأول عرض حياة الصياد للخطر، السّؤال الثاني سيكون سبب خلاصه، ولن يتمّ هذا الخلاص إلاّ بهلاك الجنّي. فهذا الأخير سقط في فخّ الفضول ولم يفطن إلى كون السّؤال مغلوطاً ومبنياً على مكيدة، فكان جوابه (الدّخول في القمقم) جواباً غير مناسب. لقد فشل في الامتحان فوجب أن يموت. صحيح أنّه لم يمت، ولكنّه دفن حيّاً في القمقم وهدّده الصّياد بقذفه في البحر وبتركه هناك إلى يوم القيامة، وهي حالة شبيهة بالموت.

لنتأمّل السّؤالين اللّذين وضعهما الصّياد، من حيث المضمون هذه المرّة. لا فرق بينهما سوى أنّ الأول يتعلّق **بالسّبب** («ما سبب دخولك في هذا القمقم ؟») والثاني يتعلّق **بالكيفية** («كيف كنت في هذا القمقم...؟»). ما عدا هذا الفرق فإنّهما مترادفان ويمكن اعتبارهما سؤالاً واحداً.

ما علاقة هذا السّؤال بسؤال سفانكس ؟ لابد هنا من بعض الملاحظات :

1 ـ إلى جانب موضوعة الحلّ والعَقْد هناك في الحكاية موضوعة التّحول. سأكتفي بإشاراتٍ سريعة : القمقم يساوي في السّوق عشرة دنانير، أي يمكن تحويل نحاسه إلى ذهب (وهذا عنصر يحيل على الكيمياء)؛ العفريت يمرّ بعِدّة أشكالٍ فينتقل من دخان إلى كائن ضخم ثم يتحول إلى دخان من جديد وفي النّهاية

10) «معنى خَتَمَ وطَبَعَ في اللغة واحد، وهو التغطية على الشيء والاستيثاق من أن لا يدخله شيء [...] لأنّ خاتَمَ الكتاب يصونُه ويمنَعُ الناظرين عمّا في باطنه» (لسان العرب، مادة «ختم»).

ينتصب مارداً هائلاً. هذه التّحولات في شكله مصحوبة بتحولات في نفسيته، وهكذا فإنّ الاعتراف بالجميل يتلو الرّغبة في القتل. وبصفة عامّة فإنّ الجن مشهورة، كما يقول ابن منظور، بتلونها وابتدالها. ومن جهته فإنّ الصّياد ينتقل من موقع ضعف إلى موقع قوة، ومن وضعية فقير إلى وضعية غني.

2 ـ للجنّي عند خروجه من القمقم شكل دخان، أي أنه شيء تافه، شيء رخو ومائع؛ ثم يصير عملاقاً، كائناً بشرياً سوياً، على الأقلّ يتشكّل بصورة كائن بشري. الحكاية تؤكّد أنّ الدّخان «صعد إلى عنان السّماء ومشى على وجه الأرض». وفي هذا السّياق أطرح السّؤال التالي على القارئ : ما هو الشيء الذي يكون في البداية لا شيئاً، أو شبه لا شيء، ثم ينمو بالتّدريج وفي يوم من الأيام يستوي ويمشي على الأرض ؟

3 ـ يربط بعض الباحثين أسطورة سفانكس بغريزة المعرفة عند الطّفل، بالسّؤال الذي يطرحه الطّفل والذي يأبى الكبار عادةً أنْ يجيبوا عنه، السّؤال الذي يمكن اعتباره نموذجاً للفضول المحرّم : من أين يأتي الأطفال[11] ؟

ألم يطرح الصّياد السّؤال نفسه، بصيغة مختلفة ؟ ألم يسأل عن الماضي والأصل والبدء ؟ ألم يسأل عن سِرّ الولادة وسرّ النّشأة ؟

كلمة جنّي مرتبطة، صوتياً ودلالياً، بكلمات أُخرى، بالجنون مثلاً (لأنّ الشّخص المجنون يسكنه جنّي) وبالجنين. ليس هذا الرّبط بين الجنّي والجنين من باب اللّعب بالألفاظ، وإنّما هو من صميم اللّغة. أقرأ في **لسان العرب** : «جَنَّ الشيءَ يَجُنُّهُ : سَتَرَه [...] وبه سُمّي الجِنّ لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار». ثم يضيف ابن منظور : «ومنه سمّي الجنين لاستتاره في بطنِ أُمّه».

تدل كلمة جنّ أيضاً على البداية، بداية شيء أو زمن : «يقال : كان ذلك في جِنّ صباه أي في حداثته».

(11) فرويد، 1962، ص. 91.

الصّدفة وحدها (؟) جعلتني أتصفّح **لسان العرب** وأنتبه إلى العلاقة بين كلمة جِن وكلمة جنين. إذّاك أخَذَتِ الخطوط العريضة لقراءتي للحكاية ترتسم وتتضح وتتأكّد. وبالفعل بين الجني والجنين تماثل قوي. كلاهما في البداية ملفوف في ظرف، في وعاء مائي. وداخل هذا الوعاء كلاهما بين الحياة والموت (كلمة جنين تعني فيما تعنيه المقبور؛ «والجَنَن بالفتح : هو القبر لستره الميت»). كِلاَهما يخرج من ظلام دامس (عبارة «جُنّ اللّيل» مشهورة؛ وفي **اللسان** : «جُنون اللّيل أي ما ستر من ظلمته»). كلاهما غارقٌ في ماضٍ سحيقٍ وغائبٌ عن الواقع، أي كلاهما مجنون، إذا اتّفقنا على أن الجنون هو فقْدُ الصّلة بالعالَمِ الخارجي. الجنين لا يعِي العالم الذي يطرح فيه، والجنّي متأخّر عن زمانه بألف وثمانمائة سنة.

لنحاول الآن أن نفهم لماذا أراد العفريت قتل الصياد. لقد ملّ المكوث في القمقم، فصار يكنُّ العَدَاوَة للخلق كلّه، بدءاً بالشّخص الذي سيخلصه. وإنّ ما يلفت الانتباه هو قوله للصياد : «ما أقتلك إلاّ لأجل ما خلّصتني». إذا كان للكلام معنى، فإن الجنّي يشير بقوله هذا إلى أنّه لم يكن يريد الخلاص، أي لم يكن يرغب في الخروج إلى الوجود. فكأنّه أصيب بما يُسمّى صدمة الولادة.

إنّ أبياتاً شعرية عديدة، عربية وغير عربية، تصف هذه الصّدمة، فتصور الحياة في بطن الأُم على أنّها حياة استقرار وطمأنينة وسعادة، وتصور الخروج إلى الدّنيا على أنّه خروج إلى الشّقاء والتّعاسة. بهذا المعنى يفسّر ابن الرّومي بكاء الطّفل عند ولادته :

لِمَا تُؤْذِنُ الدُّنْيَا بِهِ مِنْ صُرُوفِهَا ... يَكُونُ بُكَاءُ الطِّفْلِ سَاعَةَ يُولَدُ
وإلاَّ فَمَا يُبْكِيهِ مِنْهَا وإنَّهَا ... لأَرْحَبُ مِمَّا كَانَ فِيهِ وَأَرْغَدُ[12]

12) ابن الرّومي، II، ص. 586.

في إحدى مقامات الحريري تـدور الأحـداث حول ولادة عسيرة، حول جنين لا يرغب في الخروج إلى الدّنيا ويتشبّث بـالرَّحِم حيث اللا مبـالاة واللا مسؤوليـة والنّعمة الشّاملة. ويخاطبه أبو زيد السّروجي قائلاً :

أيُّهَـــــذَا الجَنِينُ إنّي نَصِيـــــحٌ ... لَـــكَ والنُّصْـحُ مِنْ شُرُوطِ الـــدِّينِ
أنْتَ مُسْتَعْصِمٌ بِكِنٍّ كَنِينٍ ... وَقَرَارٍ مِنَ السُّكُـــــــــونِ مَكِينِ
مَـا تَرَى فِيــهِ مَـا يَرُوعُــكَ مِنْ إلْـ ... فٍ مُـــــدَاجٍ وَلاَ عَـــــدُوٍّ مُبِينِ
فَمَتَى مَـــا بَرَزْتَ مِنْـــهُ تَحَـوَّلْـ ... تَ إلَى مَنْـــزِلِ الأَذَى والْهُـــونِ
وَتَرَاءَى لَـــكَ الشَّقَـــاءُ الَّـــذِي تَلْـ ... قَى فَتَبْكِي لَـــهُ بِـــدَمْـعٍ هَتُـونِ
فَـاسْتَـدِمْ عَيْشَـكَ الرَّغِيــدَ وَحَــاذِرْ ... أنْ تَبِيـعَ الْمُحَقَّـوقَ بِـالمَظْنُـونِ[13]

والعجيب أن الحديث عن هذه الوِلاَدَة العَسِيرة يأتِي في المقامة مبـاشرة بعـد وصفٍ للبحر وبعد ذِكْرٍ لسفر في البحر. لعلّة مـا يرد ذكر العنصر المـائي عنـد ذكر الولادة في ما لا يحصى من الحكايات.[14] إنّ من قرأ ابن طفيل يتـذكّر أن أم حي بن يقظان «وضعته في تابوت أحكمت زمّه [...] ثم قذفت به في اليم».[15]

حكاية الصّياد والعفريت تصف صيداً عسيراً. الولادة الصّعبة تأخـذ هنـا مظهر الشبكـة التي يتعـذّر استخراجهـا من قعر البحر فيضطر الصّيــاد إلى الغـوص لفــكّ خيوطهـا، كمـا يضطر إلى فـكّ الرّصـاص من فـوهـة القمقم بسكّين ليخرج الجنّي. ولعـلّ هـذا سبب حقــد هــذا الأخير على الصّيــاد. فــالجنّي تتجـاذبـه نـزعتــان متعـارضتــان : نزعـة الخروج إلى الـدّنيـا ونزعـة المكوث في القمقم. فهو يعود إلى القمقم ـ الرَّحِمِ بعد الخروج منه، ثم يتطلّع إلى الدّنيا من جديد فيتخلّص من القمقم ويقذفه في البحر.

13) الحريري، ص. 433 ـ 434.
14) رانك، ص. 43 وما بعدها.
15) ابن طفيل، ص. 121 ـ 122.

عندما خرج من القمقم وجد نفسه منذ اللّحظة الأُولى في عالم عِدائِي، في عالم يريد به الشّر، بل الموت. لذلك صرخ متوسلاً : «يا نبي الله لا تقتلني فإنّي لا عدتُ أخالِفُ لك قولاً ولا أعصي لك أمراً». لقد التبس عليه الأمر فحسب أنّه واقف أمام النبي سليمان وبادر إلى الإعلان عن توبته. وما أن تبينت له الحقيقة حتى سارع إلى إعلان عقوقه؛ أقول العقوق لأنّ الصياد يمتن عليه بأنّه خلّصه وأخرجه إلى الدّنيا ومنحه الحياة؛ بعبارة أُخرى : يمتنُّ عليه بأُبوته. إنّ علاقة الجنّي بالصّياد تشبه إلى حدٍّ كبير علاقته بسليمان. لقد عاش التّجربة نفسها مرّتين، مرّة مع سليمان ومرّة مع الصّياد. في كلتا الحالتين تتكرّر الأفعال نفسها : التّمرُّد، ثم العقاب، ثم التّوبة. فرغم المسافة الشاسعة بين النّبي والصّياد، فإنّ لهذا الأخير بعضَ الخصائص المرتبطة بسليمان. أليست له القدرة على النقض والإبرام، على الحلّ والعقد، على الفتح والإغلاق ؟ إنّه يسيطر على الحيوان (السّمك) وعلى الجن (العفريت) بل وعلى البشر كما يظهر ذلك في نهاية الحكاية («وأمّا الصياد فإنّه قد صار أغنى أهل زمانه»).

قلت انّ علاقة الجنّي بالصّياد تماثل علاقته بسليمان، ومع ذلك لا ينبغي أن نغفل اختلافاً أساسياً بين الحالتين. إنّ ما حدث للعفريت مع الصّياد جعله يتصالح مع العالم ومع الحياة، فتخلّى عن حقده وضغينته وتوحّشه. لذلك أطلق الصّياد سراحه، لأنّ المخلوقات المدجّنة لا تحتاج إلى وثاق.

وهنا بالذّات يبرز التمَاثل القوي بين حكاية الصّياد مع العفريت وحكاية شهرزاد مع شهريار. شهرزاد استعملت هي الأُخرى حِكْمَتَها ودهاءها لاقتلاع جذور البغض والهمجية من نفس شهريار فتحول في النّهاية إلى شخصٍ وديعٍ أليف. جلّ حكايات ألف ليلة وليلة تبين أنّه مهما اتّسعت الهوة بين شخصين، فإنّ بالإمكان تحويل العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرّقة والوداعة، بفضل العقل والإقناع. ولعلّ هذه النّظرة المتفائلة من الأسباب التي تحبب الكتاب إلى الصّغار والكبار.

زعمـوا أنّ

لم يؤلّف بَيْدَبَا الفيلسوف كتـاب **كليلـة ودمنـة** من تلقـاء نفسـه، لم يؤلّفـه محبّة في التّأليف، وإنّما استجابـةً لرغبـةٍ عبّر عنهـا دَبْشَلِيم ملـك الهنـد. دَبْشَلِيم هو الذي أمر بيْدَبا بتأليف الكتاب. لابد إذن، أثناء التّحليل، من الانتبـاه إلى مشـاركـة المتلقّي في إنجاز الكتاب؛ فلولا المتلقي لما كان هناك سردٌ ولا تأليف.

ينبغي أن نضيف أنّ دَبْشَلِيم يَسْمِع صوتَهُ داخل الكتـاب، إذ هو الـذي يقترح، في بداية كلِّ فصلٍ، الموضوع الذي يجب أن يتطرّق إليـه بيـدبـا. كل فصل يُفتتح بأمرٍ يصـدر من دَبْشَلِيم، وبعـد ذلـك يـأخـذ بَيْـدبَـا في الكلام، يقوم بتنفيـذ الأمر. بتعبير أدق : بَيْدَبَا ينسب الأَمرَ إلى دَبْشَلِيم؛ إنّ تدخُّلات هذا الأخير منسوبة إليـه، وإن كان في الواقع لم يتدخّل في تفاصيل الكتاب. كل ما فعلـه دَبْشَلِيم أنـه طلب من بيْـدَبـا تـأليفَ كتـاب، فـإذا ببيْـدَبـا يجعلـه يقترح موضوع كل بـابٍ من أبواب الكتاب.

يحرص بيْدَبَا على أن تتكون عند دَبْشَلِيم رغبة في السّرد، وذلـك حتّى يضمن متابعة يقظة ومتحمّسـة، ويجعل المتلَقّي يشـارك في العمليـة السّرديـة. إذا لم يَبـد المتلقّي رغبة في الاستماع فإنّ السّرد يصبح بلا معنى وبلا جـدوى. الراوي يحرص إذن على أن يكون ملبّيـاً لـدعوة صـادرة عن المتلقّي، وبـدون هـذه الـدّعـوة يصير طفيلياً لا يُصْغَى إليه ولا يؤبه له.

الدّعوة يتمّ التّعبير عنها بصفة قد تختلف من حكايةٍ إلى حكـايـة : «حَـدِّثني عن»، «أخْبِرْنِي»، «اضْرِب لِي مَثَلاً»... إذّاك يشرع بَيْدَبَا في عرض بعض الحِكَم التي تكتسي بالضرورة صبغة العمومية، ويختم خطابه الحِكَمِي بجملة تشويقية من نوع : «ومن أمثال ذلك السّنّور والجُرَذ اللّذان اصطلحـا لمّـا وقعـا في وَرْطَـةٍ شـديـدة».[1] فيسأل دَبْشَلِيم : «وكيف كـان ذلـك ؟». هـذا السّؤال ينبع عن رغبتـه في الإصغـاء وفي معرفـة مـا جرى للحيوانين اللّـذين وقعـا في ورطـة وكيف عقـدا الصّلـح رغم العداوة التي بينهما. وبمجرّد أن تظهر الرّغبة في السّرد تبدأ الحكـايـة : «زعموا أنّـه كان بمكان كذا وكذا...».

السّرد يحتـاج إلى الإعلان عن نفسـه بصيغـة من الصّيـغ تكـون بـالنّسبـة إلى الحكاية كالإطار بالنّسبة إلى اللّوحة.[2] وهكذا فإنّ عبارة «زعموا أنّ» تعلن للمتلقّي أن السّرد قد بدأ وتُحدد نوعه. قل الشيء نفسه عن عبارة «بلغني أنّ» التي تفتتح بها شهرزاد حكاياتها، وعبارة «كان يـامـا كـان» التي نجـدهـا في مطلع بعض القصص الشّعبيـة، وعبـارة «حـدّثنـا عيسى بن هشـام قـال» الواردة على رأسِ كل مقـامـة من مقامات الهمذاني.

يمكن أن نستخلص من هـذه الأمثلـة أن السّرد الكـلاسيكي والشّعبي يحرص على احترام افتتاحية معينة تتكرّر بصفـة ملحوظـة. وإنّ شيئـاً من التّفكير يجعلنـا نعتقد بأنّ السّرد القديم يحترم كذلك خاتمة معينـة تؤكّـد نهـايـة الحكـايـة وتثبت أهمّية الإطار. فعلى سبيل المثال تنتهي حكاية السّنّور والجُرَذ بهذه الجملة : «فهـذا بابُ مُبْصِر فرصتِه في مُصالحة عدُوّه والأَخذِ بالاحتراسِ مِنْه».[3]

1) ابن المقفع، ص. 214. الجُرَذ، ج. جرذان : ذكر الفأر.

2) أوسبنسكي، ص. 130 وما بعدها.

3) ابن المقفع، ص. 219. في بعض منـاطق المغرب، تقـول الجـدّة عنـدمـا تنتهي من سرد حكـايـة . «تْسَـالَتْ خْرَافْتِي يَاجَارْتِي». أما حكايات ألف ليلة، فإنّها تنتهي عادة بـالعبـارة المعروفـة : «... إلى أن أتـاهم هـازم اللّـذات ومفرّق الجماعات». هل نجد في السّرد الحـديث إطـاراً لازمـاً أو متكرّراً، أي صيـاغـات تنبئ عن بـدايـة السّرد ونهـايتـه ؟ الجواب الذي يتبادر إلى الذهن هو : لا، لا توجد بدايات ونهايات قسريـة في السّرد الحـديث. ومع ذلـك مـا أكثر الرّوايات والأفلام التي تبتدئ، أو تنتهي، بمشهد فرس ينطلق أو سفينة تقلع أو سيارة تبتعد أو طائرة تحلّق !

عندما يورد بيْدَبَا حكاياته فإنّه لا يدّعي أنّه اخترعها، بل ينسبها إلى أشخاص لا يسمّيهم، وهذا ما نجده في عبارة «زَعَمُوا أَنَّ» التي تبتدئ بها كل حكاية. تُرَى من هم أصحاب الزَّعْم ؟ من اخترع الحكايات ؟ على الرّغم من كوننا لن نهتدي إلى جواب دقيق، فإنّ بوسعنا أن نقول إنّ بعض ملامح أصحاب الزّعم تفرض نفسها. فهم عاشوا قبل بيْدَبَا، وهذا السّبق في الزّمن يمنحهم مزية عظيمة، ثم هم حكماء حكوا ما حكوا قصد إفادة من سيأتي بعدهم ويطلع على أقوالهم. الحكمة تنبع من الماضي، والسّلوك المحمود هو الذي يكرّر النّماذج السّالفة. لا يصرّح بيدَبَا بأنّ الحُكماء الذين أخذ عنهم أهل ثقة وأصحاب فضل، ولكنّه يشير ضمنياً إلى أنّ الحِكمة خرجت من أفواههم، وإلاّ فلِم يردّد ما قالوا ؟ لِمَ يروي عنهم ؟ لِمَ يستشهد بكلامهم ؟

هذا الاستشهاد المتواتر يدلّ على أنّه يقدّرهم ويرى فيهم معدن الحق والخير. الصّورة التي يرسمها لهؤلاء الرّواة هي صورة حكماء عاشوا في زمن النّبع الذي يجب أن يرتوي منه كل من ينشد الحكمة.[4] إنّهم تجسيد للحكمة، وبهذا المعنى لا داعي لتسميتهم، لأنّ الإعلان عن هويتهم لن تترتّب عنه إلاّ حكمة نسبية، مرتبطة بأمورٍ طارئةٍ وعارضة. إنّ ما يرمي إليه بَيْدَبَا هو على العكس منح الحكمة صبغة المطلق أو الضّرورة القصوى، بحيث تصير قائمةً بذاتها لا تعتمد على أيّ سَنَدٍ أو مرجعٍ معين.

قد يتّضح هذا الجانب إذا عرجنا هنيهة على **ألف ليلة وليلة**. فشهرزاد لا تدّعي أنّها مؤلّفة الحكايات التي تقوم بروايتها. إنّها بدورها تنسب ما تروي إلى أشخاص مجهولي الهوية فتقول عند الشروع في السّرد : «بَلَغَنِي أنَّ...». هذه العبارة لا تشير إلى مؤلّفي الحكايات وإنّما إلى الرّواة الذين تناقلوا الحكايات

4) «ما أرى الأوّلَ تَرَكَ للأخيرِ مقالاً في شيء من معاريضِ الأمور» (ابن المقفّع، ص. 121). لتوضيح معنى كلمة «أدب» عند ابن المقفّع، ينبغي في نظري ربطها بكلمات ثلاث تنتمي إلى الجذر نفسه : بدء، أبد، دأب. فالأدب يعود إلى البَدْء لأنّه صادر عن الأوائل، ثم صار دأب اللاحقين والتّابعين أي صار عادة يلتزمون بها ونهجاً يسيرون عليه، ومن المفروض أن يستمر العمل بالأدب أبد الدّهر..

الواحد تلو الاخر إلى أن وصلت إلى شهرزاد. الفرق بين عبارة «بلغني أن» وعبارة «زعموا أنّ» هو أنّ شهرزاد تستعمل ضمير المتكلّم وتشير إلى أنّها آخر حلقة في سلسلة من الرّواة، بينما لا يومئ بَيْدَبَا إلى الرُّواة الذين أبلغوه الأمثال التي يقدّمها إلى ملك الهند. فكأنّ الأمثال لا تكتفي باختراع نفسها، بل تستغني أيضاً عن كلّ وساطة للوصول إلى بَيْدَبَا.

في **كليلة ودمنة** تستعمل الحيوانات الحيلة لقضاء مآربها. كذلك الحكماء يصوغون الحيل من أجل القيام بدورهم التّعليمي، وأعظم حيلهم تأثيراً في النّفوس وضع الأمثال على ألسنة الحيوانات. ذلك أنّهم لا يخاطبون العقلاء فقط، وإنّما السّخفاء كذلك. لو كانوا لا يخاطبون إلاّ العقلاء لما احتاجوا إلى صياغة الحكايات ولتكلّموا عن أغراضهم مباشرة. لكنّهم يعرفون أنّ جمهورهم يتكون في أغلبه من أصحاب العقول السّخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة إذا هي عرضت عليهم بصفة مباشرة. يقول ابن المقفّع في المقدّمة : «وقد جمع هذا الكتابُ لهواً وحكمة، فاجْتَباهُ الحُكماءُ لحِكْمتِه، والسُّخفاء للَهْوِه. فأمّا المتعلّمون من الأحْدَاثِ وغيرُهم فَنَشِطوا لِعِلْمِه وخفَّ عليهِم حِفْظُه».[5] لابدّ والحالة هذه أن تُعرض الحكمة في ثوبٍ جذّاب، أن تُغلّف في غلاف ملونٍ يسترعي الانتباه.

اللّجوء إلى السّرد فرضته ضرورة تعليمية. فبما أن السّخفاء بحاجةٍ إلى التّعليم، وبما أنّ التّعليم لا يكون فعّالاً إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم، فلا مندوحة من الاستعانة باللّهو، أي بالسّرد. لا مندوحة من اللّجوء إلى الغرابة، وأيّة غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطّير ؟ الغرابة هي ما يخالف العادة، وفي هذه المخالفة يكمن سرُّ انجذاب السّخفاء إلى مضمون الكتاب، فيتقبلون الحكمة وهم لا يشعرون. اللّهو إذن وسيلة يقصد بها تعليم الحكمة. في قرارة نفسه يحتقر الحكيم هذه الوسيلة، ولكنّه لا يستطيع أن يستغني عنها إذ

5) ابن المقفع، ص. 51.

بدونها لن يحقّق مسعاه : تبليغ الحكمـة لجمهور واسع. السّرد شرٌّ لابـدّ منـه. بفضل السّرد يتلقّى الشّخص السّخيف أو اليافع الحكمة بدون عناء، فيكون «كالرّجُل الـذي يُدْرِكُ حِينَ يُدْرِكُ فَيَجِدُ أَباهُ قَدْ كَنَزَ لَهُ كُنوزاً من الذّهب واعْتَقَدَ لَـهُ عِقْـداً اسْتَغْنَى بِهِ عن استقبال السَّعْيِ والطَّلَب».[6]

إذا أردنا أن نكتشف سرّ نجاح المَثَل في إثارة انتباه القـارئ، علينـا أن نربـط كلام ابن المقفّع بكلام الجرجاني حول «التمثيل» والأسبـاب التي تجعل منـه صورة تعمل بقـوة في نفس المتلقى. التمثيـل، حسب الجرجـاني، ينقـل النّفس من الشيء «المُـدْرَك بـالعقل المحض، وبـالفكرة في القلب، إلى مـا يُـدْرَكُ بـالحواس أو يُعلَم بـالطّبـع، وعلى حـدّ الضّرورة».[7] إنّ النّفس متعلّقـة بمـا تعلمتـه تلقـائيـاً، في فترة الصبا، عن طريق الحواس، فهي لهـذا تشعر بـالارتيـاح والحبور عنـدمـا يعرض لهـا التمثيل ما أَلِفَتْـه وأَنِسَت بـه... مـا ينطبق على التّمثيل ينطبق أيضـاً على المَثَل : بـاختلاق حكـايـات أبطـالُهـا من الحيوان، يتم تحقيـق هـدف المربّي الحَكِيم، لأنّ معدن السّرد يتكون من الحواس ومن الميول والرّغبات الطّفولية.

المثل يتـألّف من عنصرين اثنين. العنصر الأول عبـارة عن سردٍ، عن حكـايـة تدُور أحداثُها بين أصنافٍ مختلفـة من الحيوانـات. العنصر الثـاني هو الحكمـة التي لولاها لما رُوِيت الحكاية. على أنّ هناك خاصية أُخرى لم نُشِر إليهـا بعـدُ، يمكن اعتبارها غاية الغاية. رأينا أنّ الغاية من المَثَل هي الحِكمـة، ويلزم الآن أن نضيف أنّ الحِكمة بدورها وسيلةٌ ينبغي أن تؤدّي إلى غاية : العمل. ذلك «أنّ العِلْمَ لا يتمّ إلاّ بـالعمـل وأنّ العِلْمَ كـالشّجرة والعَمَـلَ فيهـا كـالثَّمَرَةِ فَيَلْـزَمُ صـاحِبَ العِلْمِ القِيَـامَ بالعَمَلِ لِيَنْتَفِعَ بِهِ وَإِنْ لَمْ يَسْتَعْمِلْ مَا يَعْلَمُ فَلاَ يُسَمّى عَـالِمـاً».[8] الحكمـة تُطْلَبُ مِنْ أَجل أَن يُعمل بها، وإلاّ فلا فائدة من طلبها.

6) ابن المقفع، ص. 51.

7) الجرجاني، ص. 94.

8) ابن المقفع، ص. 53.

هذا يعني أنّ المَثَل يتّسم بصيغة الأمر. المثل يتضمّن بصفةٍ صريحةٍ أو ضِمنيةٍ دعوة إلى فعلٍ، إلى سلوكٍ. ومن لم يَتبع عِلمه بالعملِ المطابق يكون متلقياً قاصراً.

من هنا يمكن استخلاص صور ثلاث للقارئ يرسمها كتاب **كليلة ودمنة**. هناك أولاً القارئ السّخيف الذي يتوقّف عند السّرد، عند «الهزل» و«اللهو»، أي عند الأحداث السّردية في حدّ ذاتها. وهناك ثانياً القارئ الفطن الذي يتجاوز مرحلة السّرد ويهتدي إلىالحكمة، ولكنّه يتوقّف عند هذا الشوط. وهناك ثالثاً القارئ العاقل الذي يستوعب الحكمة ويخضع سلوكَه لأوامرها ونواهيها.

المَثَل يتكون إذن من ثلاثة مستويات، ولِكُلٍّ مستوى قارئ معين. القارئ المثالي هو طبعاً القارئ الثالث الذي ينتقل من السّرد إلى الحكمة ثم من الحكمة إلى العمل. ومَنْ لم يتشبه بهذا القارئ لا يُعَدُّ، في نظر بَيْدَبَا وابن المقفّع، جديراً أنْ يَقرأ.[9]

السّردُ قد يكشف الحكمة كما قد يُخفيها، بل لعلّه يخفيها أكثر ممّا يكشفها. فمن قال إنّ الحكيمَ يريد حقّاً أنْ يعرض بصفة جلية ما يروج في ذهنه وما يسعى إليه من أغراض ؟

قبل أن أتطرّق إلى هذه النّقطة، أودُّ أن أبرز بعض الصّور الواردة في الكتاب، والتي تحيل إلى التعارض بين الظاهر والباطن. **الكنز**[10] مثلاً، يوجد عادةً مدفوناً تحت الأرض أو تحت مياه البحار. مِنَ الصّعب تصور كنزٍ غير مستتر.

9) في نهاية مقدّمته يصنّف ابن المقفّع القرّاء تصنيفاً مختلفاً شيئاً مّا، فيذكر على التوالي : أهل الهزل، الملوك، المصور والناسخ، الفيلسوف : «وينبغي للنّاظِر في هَذا الكِتاب ومُقْتَنيه أن يعْلَمَ أنّه ينقسِم إلى أربعة أقسامٍ وأغراضٍ : أحدها ما قُصِدَ من وضعه على ألْسُنِ البهائم غيرِ النّاطقة ليتسارعَ إلى قراءته واقتِنَائِه أهلُ الهزل من الشّبان فيستميلَ به قلوبَهم لأنّ هذا هو الغرضَ بالنّوادِر من الحيوانات. والثّاني إظهارُ خيالاتِ الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليَكُونَ أنساً لقلوب الملوك ويكونَ حِرْصهم أشدَّ للنّزهة في تلك الصُّوَر. والثّالث أن يكون على هذه الصّفة فيتخذه الملوك والسُّوقَةَ فَيَكْثُرَ بذلك انتساخُه ولا يَبْطُل فيَخْلَق على مرور الأيام بل ينتفع بذلك المُصَوِّرَ والنّاسخ أبداً. والغرض الرّابع وهو الأقصى وذلك يخُصُّ الفيلسوفَ خاصّةً أعني الوقوف على أسرارِ معاني الكِتاب الباطنة» (ابن المقفّع، ص. 59).

10) ابن المقفّع، ص. 52.

قل الشّيء نفسه عن **الجوزة**[11] : فاكهة الجوزة لا تعرض نفسها ولا يمكن تناولها بالهوينا، فلابد من تكسير القشرة الصّلبة التي تغلّفها وتلفّها للوصول إلى المراد. ثم هناك **الدُّرّة**[12] المختبئة في الصّدَفة. صورة الدّرّة أكثر تعقيداً من صورة الجوزة، ذلك أنّ الدّرّة أصعب منالاً لأنّ الصَّدَفة بدورها توجد في غلافٍ هو البحر اللّجي. فعلى الغواص أن يستخرج الصّدفة من البحر أولاً، وعليه ثانياً أن يشقّها ويستخرج منها الدّرّة الثمينة. هناك أيضاً صورة **النار** «الكَامِنَة فِي الحَجَرِ والعودِ لا تُرَى حتّى يَقْدَحَهَا قَادِحٌ مِنْ غَيْرِهَا. فإذَا قَدَحَها ظَهَرَتْ بِضَوْئِهَا وَحَرِيقِها».[13]

قريباً من هذه الصّور الأربع، هناك صورة **الفخ**. لكي يقوم الفخ بدوره، يلزم ألا يكون بادياً للعيان، أو يلزم أن يكون خَبَرُه بخلاف مَخْبَرِه، أنْ يبدو شيئاً آخر غير الفخ. طبيعة الفخّ أن يكون غير ظاهرٍ لتقع فيه الضّحية، أو أن يكون مندمجاً في الأشياء المحيطة به ومتكيفاً معها.[14] الفخّ مرادف للشّبكة وللشَّرَك. في إحدى حكايات الكتاب نقرأ أنّ صياداً «نَصَبَ شَرَكَةً وَنَثَرَ حَبَّةً وَكَمَنَ فِي مَكَانٍ قريبٍ فَلَمْ يَلْبث إلاّ قَليلاً حتّى مرّت بِهِ حَمَامَة يُقَالُ لَهَا المُطوّقة وكَانَتْ سَيِّدَةَ حمامٍ كَثِيرٍ وهُنَّ مَعَهَا. فأبصرَتِ المطوَّقَةُ وسِرْبُهَا الحَبَّ ولَمْ يُبْصِرْنَ الشَّرَكَ فَوَقَعْنَ فِيه جَمِيعاً».[15] الحيلة هنا في كون الصّياد يخفي الشَّرَك من جهة ويختفي من جهة أخرى («كَمَنَ») بحيث لا تبصره الضّحية المرتقبة. ولقد نجحت حيلته لأنّه جعل الضّحية تبصر فقط ما يريد هو أن تبصر، فعميت عن الشّرَك ولم تنتبه إليه. بتعبير آخر : تحكم في حاسّة البصر التي تتمتّع بها ضحيته وجعلها تخدم أغراضه. في هذه الحالة لا تؤدي حاسة البصر وظيفتها المعهودة، فتصير تبعاً لذلك مرادفة للعمى.

11) ابن المقفّع، ص. 52.

12) ابن المقفّع، ص. 58.

13) ابن المقفّع، ص. 23. وفي موضع آخر من الكتاب (ص. 122) نقرأ «أنّ النّار تكون مُستكنّة في الشجر والحجارة فلا تخرُجُ ولا تُصاب منفعتُها إلاّ بالعمل والطلَب».

14) ماران، ص. 8 وما بعدها.

15) ابن المقفّع، ص. 133.

بعد استعراض هذه الصّور، سأتناول بالبحث شيئاً شبيهاً بالفخّ، وأعني الكلام.

يقال إنّ الكلام يترجم ما يجول في الفكر، وإنّ العلامات تنبئ بما يحدث في ذهن من يستعملها، أي أنه من خلالها يمكن معرفة ما يدور بخلده. هذا القول ليس صحيحاً، أو ليس صحيحاً في كلّ المناسبات، لأنّ الكلام قد يتحول إلى شبكة لاقتناص ضحية، لاقتناص المستمع. فعوض أن تُظهر العلامات ما يدور بخلد المتكلّم، فإنّها تصير حجاباً يعسر خرقه، أو تصير بمثابة الحَبّ المنثورِ على شَرَك الصياد. يحدث هذا عندما يكون القصد من الكلام إيقاع المستمع في ورطة، ويحدث هذا بالخصوص عندما يكون المتكلّم عاجزاً عن نيل مراده بالقوة فيعمد إلى الحيلة والمراوغة. كل حكاية في **كليلة ودمنة** مبنية على استعمال الكلام من أجل المكر والخداع.

قد يكون المستمع على عِلْمٍ بالطّبيعة الخادعة للكلام فيكون حينئذ على أهبة واستعدادٍ لتلقّي الخطاب بكامل الوعي والتحرز، أي أنّه يفترض أن مخاطبه يحاول خداعه فلا يتقبّل أقواله بدون أن ينتقدها ويفحص الزّيف الذي قد تشتمل عليه. من الممكن إرجاع حالات التّخاطب المختلفة إلى أربع حالات :

- المتكلم غير خادع والمخاطَب غير منخدع.
- المتكلم خادع والمخاطَب منخدع.
- المتكلم خادع والمخاطب غير منخدع.
- المتكلم غير خادع والمخاطَب منخدع.

الحالة الأخيرة تبدو بعيدة الاحتمال، لكنّها تحدث كما هو الشّأن في حكاية الحمامة المطوقة التي سبقت الإشارة إليها. فعندما وقعت الحمامة في الشَّرَك خلّصها جُرَذٌ فأبصره غراب ورغب في مصادقته رغم العداوة الموجودة بينهما. لكن الجرذ شك في صدق الغراب، لأنّه لا يجهل أنّه أضعف منه. الغراب موجود فوق شجرة بينما الجرذ في جُحْره؛ الغراب هوائي والجُرذ تحت أرضي. وكون الغراب يوجد فوق والجرذ تحت يدلّ على أنّ العلاقة التي تجمعهما علاقة القوي بالضّعيف،

إذ بإمكـان الغراب أن ينقض على الجرذ ويفترسـه. تحسّباً لمثـل هـذا الأمر، أعـد الجُرذ مائة جُحر، فإذا عزم عدوه على الكمون لـه فـإنّـه لا يـدري في أيِّ جُحرٍ هو، وإذا فاجأه عدوه خارج الجُحر فإنّ فرصـة نجـاتـه بـالـدّخول تحت الأرض مضروبـة بمائة.

بهذا الاحتياط، صار الجرذ قوياً لأنّ بإمكـانـه الإفلات بسهولـة كبيرة من كل من يعن لـه أن يسطو عليـه. ومع كـل هـذا التحرز، وبعـد تردّدٍ طـويـلٍ، قبـل أن يصـادق الغراب ويخرج إليـه. وإنّ مـا طمـأنـه هو أن الغراب أورد حجّـة دامغـة لا يمكن ردّها، وهي أنّه لم ينقض عليه عندما كان يقطع حبائل الحمامة. هذه الحجة أقنعت الجرذ وحملته على الاعتقاد أنّ الغراب لا يريد به شرّاً.

أثناء التّخاطب تتبارز خطّتان. الخطّـة الأُولى تهـدف إلى المكر والخـديعـة، لأنّ المتكلّم «ذو وَجْهَيْنِ وَلِسَانَيْن» و«ليس شيءٌ أَشْبَـهُ مِنْـهُ بـالحَيَّـةِ لأَنَّ الحيـةَ ذاتُ لسانَيْن».[16] أمّا الخطّة الثانية فإنّها تهـدف إلى اختراق المظـاهر الكـاذبـة وإحبـاط الخديعة. ذلك أنّ «العـاقل يكتفي من الرّجل بـالعلامـات من نَظَرِه وإشـارتـه بيَـده لكي يَعلَمَ سِرَّ نفسه وما يُضْمِرُهُ في قلبِه».[17] فالكلام قـد يفضح صـاحبـه حتّى وإن اجتهـد في إخفـاء مـا يجيش في صـدره. فكـأن الـذي يحمـل سرّاً لا يقـوى على المثابرة في كتمانه فيسعى بصفة شعورية أو لا شعورية إلى إشاعته. وهكذا «فإنَّ ذَا العَقْلِ لاَ يَخْفَى فَضْلُه وإنْ هُوَ خفى ذَلِك جُهْدَه، كالمِسْكِ الَّـذِي يُكْتَم ويُخْتَم ثم لاَ يمْنَع ذلِكَ رِيحهُ مِنَ الفَيَوح وَعَبِيرهُ مِنَ الانْتِشَارِ».[18] وما دام الكلام يُخفي ويُعلن، يحجب ويكشف، فـإنّـه جـوهريـاً وبـالضرورة ملتبس مبهم، ومبني على تنـاقضٍ أساسي.

يتجلّى هذا التّناقض في الوظيفة المزدوجة للسّرد. فـالسّرد كمـا رأينـا وسيلـة لإيصال الحكمة إلى السّخفاء، ولكنّه أيضاً وسيلةٌ لحجب الحكمة عنهم وجعلها بعيداً

16) ابن المقفّع، ص. 111.

17) ابن المقفّع، ص. 26.

18) ابن المقفّع، ص. 146.

عن متناولهم. لقد وضع بيدبا كتابه «على ألسن البهائم والطير صيانة لغرضه الأقصى فيه من العوام، وضنّاً بما ضمنه عن الطّغام».[19] إنّ في الكتاب سرّاً لن يفطن إليه إلاّ القارئ الذي «يديم النّظَر فِيه ويلْتَمِس جواهر مَعَانِيه».[20] وقد يكون المطلع على الكتاب من الخاصة، ومع ذلك يغيب عنه ما يتضمّنه من سرّ. فعندما قرأ بَيْدَبَا الكتاب أمام أهل المملكة، التفت إليه دبشليم و«سأله عن معنى كلّ بابٍ وأي شيء قصده فيه فأخبره بغرضه فيه وقصده في كل باب».[21] بَيْدَبَا وحده يعلم السّر المودع في الكتاب وهو وحده القادر على إبرازه والإخبار به.

أيُّ سر ؟ كل حكاية في الكتاب مسبوقة ومتبوعة بشرحٍ مستفيضٍ وبتبيانٍ وافٍ للمقصود منها، بحيث لا يبدو أنّها بحاجةٍ إلى توضيحٍ إضافي يكشف معنىً خفياً ويفشي سرّاً مكنوناً. إلاّ أنّ مجرّد الإيحاء بوجود سر يجعل المطلع على الكتاب يرتاب ويتساءل عمّا قد يكون خفي عنه وغاب عن ذهنه أثناء القراءة.

أضف إلى هذا أنّ بيْدَبَا طلب من دبشليم أن يحتاط على الكتاب وأن لا يسمح بخروجه من بيت الحِكمة. فكما أنّ كل حكاية من حكايات **كليلة** مشدودة في إطار متكون من افتتاحية وخاتمة، وكما أن الحكمة مغلفة في ظرف الحكاية، فإنّ الكتاب مخفي في خزانة الملك لا يستطيع أي واحدٍ أن يفتحه ويطلع عليه. وإنّ من تسول له نفسه الاقتراب منه يعرف أنّ مصيره الموت لا محالة، كما هو الحال في الأساطير التي تتحدّث عن كنزٍ يحرسه تِنّين مفزع. إلاّ أنّ إخفاء كتاب يجعل النّاس يتشوقون إلى الاطّلاع عليه ويتجشّمون المشاق والمخاطر من أجل إدراكه. وذلك ما حدث بالنّسبة لـ**كليلة ودمنة** الذي أفلح برزويه الطّبيب في انتساخه فشاع وصار في متناول الجميع.

19) ابن المقفّع، ص. 7.
20) ابن المقفّع، ص. 58.
21) ابن المقفّع، ص. 22.

على الرّغم من ذيوع الكتاب وانتشاره، لم يستطع أحدٌ أن يكشف الغطاء عن السّر المُودَع فيه. كل قارئ يشمّر عن ساق الجد ويحمل فـأسـه ومعولـه ويسيح في أرجـاء الكتـاب ويقوم بـالحفر في طبقـاتـه عسى أن يعثر على الكنز، ثم يعـود في النّهاية بالخيبة المريرة. بيـد أنّ الأمل، بعـد فترة طويلـة أو قصيرة، يستحوذ عليـه من جديد فيستأنف التّنقيب، وتستمر الحـال هكـذا إلى أن يفنى العمر. ولا يسعنـا إلاّ أن نبدي إعجابنا بالحكيم القديم الـذي ألّف كتـابـاً وأوهم القرّاء بوجود سر فيـه، بينما أغلب الظن أنّ لا سر هناك.

أَبو العِبَر والسَّمَكَة

مَنْ هُو أَبُو العِبَر ؟ شاعرٌ من القرن الثالث، عاش في زمن الخليفة العبّاسي المتوكّل. وهو اليوم غائب عن الذاكرة الأدبية فلا يكاد يعرفه أحدٌ، ولا يرد اسمه في تواريخ الأدب العربي ـ وما أكثرها ـ التي تصدرها المطابع. ذلك أنّ أغلب الباحثين لا يهتمّون إلاّ ببُعدٍ واحدٍ : الجِد، ويهملون البُعد الثاني المكون للأدب الكلاسيكي : الهزل. لماذا لا يُكتب تاريخ الهزل في الأدب العربي ؟ لماذا يتركز الاهتمام على الجد ؟ صحيح أن بعض الدّارسين يتطرّقون إلى ظاهرة الهزل، ولكنّهم يكتفون باعتبارها أمراً غريباً أو وحشياً لا يستحقّ وقفةً طويلة. أمّا بالنّسبة للقُدماء فإنّ الهزل لم يكن ينفصل عن الجدّ ولم يكن يقل أهمّية عنه، فكانوا يربطون أبَا العِبَر بأبي العَنْبَس الصّيمري الذي ألّف «في الرّقاعة نيفاً وثلاثين كتاباً».[1] واستمرّت جذوة الهزل (أو اللّعب، أو الحمق) تتوهّج مع أبي المطهر الأزدي في كتابه **حكاية أبي القاسم**، ومع بعض شعراء **اليتيمة** كابنِ سُكَّرَة وابن الحجاج وغيرهما. وأعتقد أنّ دراسة هؤلاء المؤلّفين ـ إن أنجزت يوماً ـ ستلقي الأضواء ليس فقط على أدب الهزل وإنّما كذلك على أدب الجد، فتتغير نظرتنا إلى الأدب الكلاسيكي وتتجلّى ميادين ثقافية جديدة لم تكن في الحسبان.

1) الإصفهاني، XXIII ص. 78.

أثناء دراستي لأبي العِبَر، سأعتمد على **كتاب الأغاني** الذي يخصّص فصلاً لهذا الشّاعر، فصلاً ترِد فيه مقتطفاتٌ من شِعره وكلامه، وحكاياتٌ متعلّقة به وأحكامٌ على شخصيته.[2] وكما يحدث كثيراً في كُتُبِ الأخبار، فإنّنا لن نجد ترجمة خاضعة للتّسلسل الزّمني، وإنّما نتفاً متفرّقة وشذراتٍ مبعثرة. إلاّ أنّ هذا لن يمنعنا من صياغة البنية التي تجعل من تجربة أبي العِبَر كلاًّ متماسكاً مترابطاً.

عندما تجاوز أبو العِبَر سنّ الخمسين، تبينَ له أنّه لن يستطيع منافسة أبي تمام والبحتري. فماذا فعل ؟ «ترك الجِد وعدل إلى الحمق والشّهرة به».[3] لم يُفرض عليه هذا التّحول، وإنّما اختارهِ وتعمّده وخطّط له. ذات يومٍ قرّر أنْ يتحامق، أنْ **ينتقل** من حالةٍ إلى حالة، من طريقةٍ إلى طريقة.

التّحول سيشمل شعره وشخصيته. وكمؤشّر على حياته الجديدة، قام بتغيير كنيته : «كانت كنيته أبا العبّاس فصيرها أبا العِبَر».[4] اختار لنفسه كنية جديدة عوض الكنية التي كان بها يُعرف. فكأنّه تقمّص شخصيةً أخرى، أو لنقل إنّه وُلِدَ مِنْ جديد بعد أنْ دفن شخصيته القديمة. ثم إنّه لم يكتف بتبديل كنيته، بل «كان يزيد فيها في كلّ سنَة حرفاً حتّى مات، وهي أبُو العِبر طرد طيل طيري بك بك بك».[5] فالتحول شيء متواصل مستمر، وإنّ إضافة حرفٍ كلّ عامٍ إلى الكنية لدليلٌ على شخصية لا تنفكّ تتغير ولا تعرف السّكينة والرّسوخ. كل سنة تعادل حرفاً، فإذا بالعمر يمتدّ كما تمتدّ الحُرُوف، بدون غاية ولا معنى.

التّمطيط في الكنية يجعلها تنقسم إلى قسمين : قسم **معقول** أي له دلالة (أبو العِبَر)، وقِسم **سخيف** لا دلالة له (طرد طيل طيري بك بك بك) أو لا دلالة ثابتة

2) الإصفهاني، XXIII ص. 76 ـ 86.
3) الإصفهاني، ص. 76.
4) الإصفهاني، ص. 80.
5) الإصفهاني، ص. 80.

له. فالكنية تتضمّن التّعارض بين الجدّ والحُمق، والقسم الثاني منها يشير إلى ما آلَ إليه أبو العِبَر، إلى القسم الثاني من حياته.

لنتساءل الآن لماذا اختار شاعرنا كنيـة أبي العِبَر عوض كنيـة أبي العبّـاس ؟ ألِكَي يعتبر بـه العُقَلاء ؟ ألأنّـه أخـذ العِبرة من الحيـاة فرأى أنّ التّجـانن أنفـع مِنَ التّعـاقل ؟ أم قصـد أنْ يعكس الآيـة، أن يجعل اسمـه يـوحي بعكس مـا هـو عليـه فاختار اسماً يناقِض نمط حياته الجديدة ؟ إنّ العِبرة تقتضي الانتقـال من شيء سلبيّ إلى شيء إيجابي، غير أنّ صـاحبنـا فعل العكس فـانتقل من الإيجـابي (الجـد) إلى السّلبي (الحمق)، أي أنّه فعل عكس ما يفعله أُولو الألباب.

أرى من المفيد أن أورد في هذا السّيـاق نصّـاً للرّازي يوضّح فـه العلاقـة بين الاعتبار والعَبرة والمَعْبَر والتّعبير والعِبارة :

«الاعتبار مأخوذ من العبور والمجاوزة من شيء إلى شيء، ولهـذا سمّيت العَبرة عبرةً لأنّهـا تنتقـل من العين إلى الخـد، وسُمّي المَعبر معبراً لأنّ بـه تحصـل المجاوزة، وسُمّي العلم المخصوص بـالتّعبير، لأنّ صـاحبـه ينتقل من المتخيل إلى المعقول، وسمّيت الألفاظ عبارات، لأنّها تنقل المعـاني من لسـان القـائل إلى عقل المستمع، ويقال السّعيد من اعتبر بغيره، لأنّه ينتقل عقله من حال ذلك الغير إلى حال نفسه».[6]

العبور، الانتقال، المجاوزة : نلاحظ أنّ أبـا العِبَر انتقل من العقل إلى الحمق، وانتقل من كنية إلى كنية، وانتقل من الفقر إلى الغنى إذ «كسب بـالحمق أضعـاف ما كسبه كل شاعرٍ كان في عصره بالجد، ونفق نفاقاً عظيماً».[7] وانتقل كـذلـك من السّلوك العادي إلى سلوك مخالف لما جرت عليه العادة، فلقد كان يُشـاهـد «وعلى رأسـه خفّ، وفي رجليـه قَلَنْسِيتـان».[8] إضـافـة إلى هـذا كلّـه، يكتسي الجسر في

6) الرازي XV، ص. 283.
7) الإصفهاني، ص. 76.
8) الإصفهاني، ص. 79.

أخبـاره أهمّيـةً قصوى (والجسر معبر لأنّ بـه يحصل النّفـوذ من أحـد الجـانبين إلى الآخر)، وكذلك الماء، السّائل الذي لا يفتأ يجري والذي لا يثبت على حال.

الانفصال عن الجِد يعني في العُمق الانفصال عن الأب وما يمثله هـذا الأخير من قيم يتعيّن على الابن احترامها والعمل بها. أبو العِبَر اتّبع طريقة تنـاقض تمـاماً طريقة أبيـه المبنيـة على **الصّلاح**. إنّ نظـام الأبوة يرتكز على الاستمرار والـدّوام، دوام اسم وخصلة أو مجموعة من الخصال. وعلى النّقيض من ذلك، لم يكن أبو العِبَر متمّماً أو مكمّلاً، بل لم يكتف بالاضطلاع بدور الإبن الضّال وإنّما تعدّى ذلـك إلى إيذاء أبيه وجعله أضحوكة بين النّاس. «كان أبوه شيخـاً صـالحـاً، وكـان لا يكلّمـه، فقال له بعض إخوانه : لِمَ هجرت ابنـك ؟ قـال : فضحني كمـا تعلمون بمـا يفعلـه بنفسه، ثم لا يرضى بذلك حتّى يهجّنني ويؤذيني ويضحك النّاس منّي».[9]

ولقد جاء على لسانِ أبيه ما كان يـدور بينهمـا من حـديثٍ : «قـال : اجتـاز عليّ منذ أيّامٍ ومعه سُلّم، فقلتَ له : ولأيِّ شيء هـذا معـك ؟ فقـال : لا أقول لـك، فأخجلني وأضحك بي كل من كان عندي».[10] الحوار في هذه الحـالـة يعني عـدم التّواصل ولا يؤدّي إلاّ إلى القطيعـة بين المُتَخـاطِبين. برفضـه الإجـابـة عن السّـؤال الموجّه إليـه، أعلن أبو العِبَر عن وقـاحتـه وتمرّده، وعن أشيـاء أُخرى. ذلـك أنّـه في الواقع أجاب عن السّؤال، ولكن ليس الجواب الذي كان ينتظره منه أبوه. هل كـان لا يرغب في إعلام أبيه بما يريـد فعلـه بـالسّلم ؟ لو كـان هـذا حقّاً قصـده لتعلّل ببعض الأسباب ولم يجابـه أبـاه بهـذا الكلام الجـاف، أو لاكتفى بـالسّكوت. ولكنّـه كان يعرف أنّ الكلام أوقع في نفس أبيه من الصّمت في هذا الموقف. لنلاحـظ مرّةً أُخرى أنّه لم يجب عن السّؤال المطروح عليه وفي الوقت نفسه أجاب عنـه، أجـاب أنّـه لا يرى مسوغـاً لوضع السّـؤال، ولا يقبـل السّـؤال، ولا يعتبر من وضعـه جـديراً

9) الإصفهاني، ص. 80.

10) الإصفهاني، ص. 80.

بوضعه. أو لنقل إنّه ترفّع عن الجواب، والتّرفّع قريبٌ من الرِّفْعَة، والرِّفْعَة قريبة من الارتفاع، والارتفاع يحتاج إلى وسيلة للارتقاء، إلى سُلّم، كما في الخبر. إنّ أبَا العِبَر ترفّع عن أبيه إذ لم يعترف بقيمته وسلطته، فهو والحالة هذه ليس متمرّداً فحسب، بل كذلك منافساً مزاحماً ومتغلّباً. كيف ؟ لأنّه بجوابه أضحك النّاس على أبيه، وإذا أضحكتَ النّاس على خصمكَ فقد هزمته وعلوت عليه وقهرته.

لم تكن هذه المرّة الوحيدة التي قمع فيها أباه وأخجله وأفحمه، فلقد تصرّف معه بالوقاحة نفسها في مناسبة أخرى. الخبر دائماً على لسان والده : «فلما أن كان بعد أيام اجتاز بي ومعه سمكة، فقلتُ له : أيش تعمل بهذه ؟». فرَدَّ على أبيه بجواب جنسي مقذع مشين، ترتبت عنه القطيعة النّهائية.[11] ومن المعلوم أنّ الكلام في الجنس محرَّمٌ بين الأب والإبن، لاسيما وأنّ الإشارة هنا إلى علاقة بين إنسانٍ وسمكة، وأنّ اللّفظة التي استعملها ممّا لا يجوز النّطق به إلاّ في إطار معيّن (عند أصحاب المجون مثلاً).

إنّ جوابَ أبي العِبَر المتعلّق بالسّمكة، كجوابه المتعلّق بالسّلم، يدخل ضمن ما يُسمّى في البلاغة «أسلوب الحكيم»، أي «تلقي المخاطب بغير ما يترقبه». فأبو العِبَر يُلَوّحُ إلى أبيه أنّه سأله سؤالاً بليداً سخيفاً، إذ من البدهي أنّ ما يفعله المرء بسمكةٍ هو أنْ يأكُلها، والأشياء البدهية لا يُسأل عنها، لأنّ الجواب معروفٌ مسبقاً... ومع ذلك ففي الأحاديث اليومية حالات كثيرة لا يكون فيها وضع السّؤال بهدف الاستفسار والمعرفة، وإنّما بهدف ربطِ الاتّصال وتوثيق الأنس.[12] يحدث هذا على الخصوص بين الأحبّاء وبين الأشخاص الذين تجمعهم المودّة والأُلفة. وضع السّؤال في هذا السّياق دليلٌ على الاهتمام بالمخاطَب وسعيٌ إلى جلب رضاه والتّقرّب منه، وطبعاً لا يغيب هذا عنه فيدخل في اللّعبة بلا تدقيق ولا تحقيق في مضمون السّؤال. لكنّ أبَا العِبَر تجاهَلَ هذا الجانب وحمل كلام أبيه على وجه التّحقيق

11) الإصفهاني، ص. 80.

12) ياكوبسون، ص. 217.

وإعمال العقل، وتناسى أنّ أباه لا يجهل أنّ السّمكة مصيرها أنْ تُؤكَل وأنّ المقصود من سؤاله الاستلطاف لا غير. وكنتيجة لمكر أبي العِبَر بَدَا السّؤال دليلاً على البلادة والحُمق، مثيراً للضّحك والاستهزاء.

الملفت للنّظر في كلا الخبرين (السلم، السمكة) أنّ الأب واقف أو جالس في مكانٍ معينٍ مع أناسٍ يعرفهم فـ«يجتاز به» ابنه، يمرّ أمامه عابراً من جهةٍ إلى أخرى، وهذا العبور له علاقة بكنيته. إن أبا العِبَر لا يتوقّف أثناء حديثه مع أبيه وإنّما يواصل سيره فلا يُرى إلاّ عابراً متنقّلاً.

قُلنا إنّ انفصالَ أبي العِبَر عن أبيه يعني الانفصال عن نموذج وعن نمط في الحياة. ينبغي الآن أن نضيف أنّ حياته الجديدة لا تخلو من نموذجٍ سالفٍ ومثالٍ متقدّم. فهو يمشي في ركاب شاعرٍ يدين بالسّخف والهزل هو أبو العَنْبَس الصَّيْمَري الذي نالَ بفضلِ حماقاته المال الجم والحظوة الكبيرة عند الخليفة المتوكّل. والعجيب أنّ أبا العنبس حاول أنْ يثْنِي أبا العِبَر عن سلوك طريق الرّقاعة ولكن بدون جدوى كما يظهر من الخبر التالي : «حدّثني أبو العنبس الصَّيْمري قال : قلتُ لأبي العِبَر ونحن في دار المتوكّل : ويحك، أيش يحملك على هذا السّخف الذي قد ملأت به الأرض شعراً وقصصاً وخطباً وأنت أديبٌ ظريفٌ مليح الشّعر ؟ فقال لي : يا كشخان، أتريد أنْ أكسد أنا وتنفق أنت ؟ أنتَ أيضاً أديبٌ شاعرٌ فَهِمٌ متكلّم قد تركتَ العلم [...]».(13)

أبو العِبَر مريدٌ تابع لأبي العنبس، وهو بدوره له تلاميذ يتأدّبون بأقواله ويدونونها في الصّحف حسب طقوس أقل ما يمكن أن توصف به أنّها تشكّل «مشهداً مسرحياً» فريداً من نوعه : «كان أبو العِبَر يجلس بسُرَّ مَن رأى في مجلس يجتمع عليه فيه المُجّان يكتبون عنه، فكان يجلس على سُلّم وبين يديه بلاّعَةٌ فيها ماء وحمأة، وقد سدّ مجراها، وبين يديه قصبة طويلة، وعلى رأسه خفّ، وفي

(13) الإصفهاني، ص. 77 ـ 78.

رجليه قَلَنْسِيتان، ومُستمليه في جوف بئر، وحوله ثلاثة نفر يدقّون بالهواوين، حتّى تكثر الجلبة ويقلّ السّماع، ويصيح مستمليه من جوف البئر من يكتب عذبك الله، ثم يملي عليه، فإن ضحك أحد ممن حضر قاموا فصبُّوا على رأسه من ماء البلاّعة، إن كان وضيعاً، وإن كان ذا مروءة رشّشَ عليه هو بالقصبة من مائها، ثم يحْبس في الكنيف إلى أنْ ينفض المجلس، ولا يخرج منه حتّى يغرم درهمين».(14)

أبو العِبَر في مكانٍ عالٍ بينما مستمليه في مكانٍ منخفض. هذه الهيئة جرت التّقاليد بمراعاتها في علاقة الأُستاذ بالتّلميذ، لكن الذي يخالف المألوف هو أنْ يجلس الأُستاذ على سلّم والتّلميذ في جوف بئر، بحيث لا يرى أحدهما الآخر، ومعلوم أنّ تلقين العلم يقتضي النّظر وأن يكون الجانبان وجهاً لوجه. ثم إنّ الدّرس يقتضي السّكون والرّصانة حتّى يبلغ الأستاذ ما ينوي تبليغه، بدون تشويش واضطراب، وحتّى يُفقه عنه ما يقول ولا يشوب إملاءه خطأ أو تحريف. أمّا ما يمليه أبو العِبَر فإنّه يصل إلى المستملي مبتوراً ومشوهاً بسبب الهواوين التي تدقّ وبسبب الضّوضاء والصخب. فالنّص الذي يكتبه التّلميذ في قعر بئره يختلف لا محالة عن النّص الذي يمليه أبُو العِبَر. لا يلتقط التّلميذ من كلام أُستاذه إلاّ نتفاً وشذرات، وكذلك الأمر بالنّسبة للأشخاص الآخرين الموجودين في المجلس والذين يستحيل عليهم التقاط كلام أبي العِبَر بكامله. وهكذا فإنّ نصّاً واحداً يتحوّل عند تلقيه إلى عِدّة نصوصٍ بحسب عدد المتلقّين. مجلس أبي العِبَر عبارةٌ عن برج بابل تختلف فيه الألسنة وينعدم فيه التواصُل. ليس الكلام، في هذه الحالة، جسراً بين المتكلّم والمخاطب، فالأوّل يقول شيئاً والثّاني يسمع شيئاً آخر.(15)

14) الإصفهاني، ص. 79 ـ 80.

15) قريباً من هذا المشهد ما اورده السبكي نقلاً عن شخص شاهد أبا العبَر وسمع كلامه . «لما دخلتُ بغداد سألتُ عن [أبي العبر] فقيل إنّه يعيش وله مجلس فقمت وعمدتُ إلى الكاغد والمحبرة وقصدتُ الشيخ فإذا الدّار مملوءة م أولاد الملوك والأغنياء بأيديهم الأقلام يكتبون وإذا مستمل قائم في صحن الدّار وإذا شيخ في صحن الدّار

إنّ ما يترَدَّد في أخبار أبي العِبَر هو ولعه بسوء الفهم وسوء التّفاهم. شاهدنا ذلك في حواره مع أبيه وفي مجلسه مع المُجّان، وستكرّر الظاهرة نفسها في مناسبات أُخرى. قال يوماً لأحد الولاة اسمه إسحاق : «الكشكية أصلحك الله لا تطيب إلاّ بالكشك، فضحك إسحاق وقال : هو فيما أرى مجنون. فقال : لا هو امتخط حوت، قال : أيش هو امتخط حوت ؟ [قال: زعمت أنّي مجحت نون، وما فعلت إلا امتخطت حوت]، ففهم ما قاله وتبسم».[16] لم يقنع أبُو العِبَر بالمعنى الظّاهر للخطاب (مجنون)، وإنّما تأوله ووجد فيه ما لم يقصده المتكلّم، وإنّما تقصده اللّغة، أو الكتابة (مج نون). فوراء المعنى الذي يعيه المتكلّم هناك معنى محتجب يتكفّل أبو العِبَر بإبرازه، فيلمح المتكلّم أنّ خطابه مزدوج المعنى، إلاّ أنّه لم يكن ليهتدي إلى المعنى الثاني لو لم ينبه إليه. التّواصل ليس مباشراً أو فورياً لأنّ صاحبنا يتجاهل المعنى الذي قصده مخاطَبُه ولا يتعامل إلاّ مع معنى غير مقصود، وهذا ما يحدث سوء التّفاهم الذي لا ينجلي إلاّ بعد مرور شيء من الوقت.

المجنون، النّون. مرّة أُخرى ترد الإشارة إلى السّمك، وكما أنّ أبا العِبَر مولَعٌ بسوء الفهم فإنّه مولَعٌ أيضاً بالسّمك، وبالتّشبه بالسّمك. فلقد «كان المتوكل يجلسه على الزلاّقة، فينحدر فيها حتّى يقع في البركة، ثم يطرح الشّبكة فيخرجه كما يخرج السّمك، ففي ذلك يقول في بعض حماقاته :

ويأمر بِي المَلِكْ فيطرحُنِي في البِرَكْ
ويصطَادُنِي بالشّبَكْ كأنّي مِنَ السّمَكْ»[17]

--- جمالٍ وهيبةٍ قد وضع على رأسه طاق خف مقلوب مشتمل بفرو أسود وجعل الجلدَ مما يلي بدنه فجلست في أخريات القوم وأحرجتُ الكاغد وانتظرتُ ما يذكر من الإسناد فلما فرغوا قال الشيخ حدّثنا الأول عن الثاني عن الثّالث أنّ الزّنج وُلِدوا كلّهم سود وحدّثني حرياق عن يقاق عن رياق قال مطر الربيع ماءٌ كلّه وحدّثني دريد عن دريد عن رشيد قال الضّرير يمشي رويداً» (السبكي، IV، ص. 208).

16) الإصفهاني، ص. 82 ـ 83. «أراد أبو العبر : تفصيل كلمة مجنون : «مح نون» من مج يمج، والنّون السمك، فقال أبو العبر : «امتخط حوت» حمل كلمة امتخط بدل مج وحوت بدل نون» (تفسير المحقّق).

17) الإصفهاني، ص. 82.

الشّبكة تلف أبا العبَر وتغلّفه، فإذا به يصير سمكة، ينتقل (انظر كنيته) من حالة إلى حالة، من صفة الآدمية إلى صفة حيوان مائي. وعلى ما يبدو، فإنّ السّمكة تثير في النّفس هاجس التّعليب، أو التّداخل،[18] أي أنّ الشيء يكون بداخله شيء آخر، ويكون هو نفسه داخل شيء ثالث، وهكذا. فالجاحظ يقول عن السّمك إنّ «طبعها أنْ يأكل بعضها بعضاً».[19] فالسّمكة الصّغيرة تبتلعها سمكةٌ تفوقها في الحجم، وهذه بدورها تصير في جوف سمكة أكبر منها، ولا نهاية لعملية التّعليب هذه. إنّ من يفتح سمكةً يتوقّع، بكيفية شعورية أو لا شعورية، أنْ يجد بداخلها سمكةً أُخرى، وقد يتوقّع أن يعثر في جوفها على خاتم، كما في قصّة النّبي سليمان، بل قد يتوقّع، إذا تعلّق الأمر بالحوت، أنْ يجد إنساناً، كما هو الشّأن في قصّة النّبي يونس.

ما يصدق على السّمك يصدق أيضاً على الكلام. فالكلام بدوره شاملٌ ومشمول، متضمّن ومتضمَّن. إنّ مَنْ يتفحّص خطاباً يأمل أو يتحسّب أن يصادف في ثناياه خطاباً آخر. فالمجاز مبني على هذا التّحسب، بحيث إنّ القارئ ينتقل من معنى إلى معنى، من خطابٍ إلى خطاب. قل الشيء نفسه فيما يخصُّ الجناس التصحيفي (anagramme) : يُبدل نظام حروف كلمة، أو كلمات، بهدف تكوين كلمة جديدة، أو كلمات. وقد يكفي عقد فصل بين حروف الكلمة الواحدة لتوليد كلمتين اثنتين : «الكرامات»، عند الحريري، تتحول إلى «الكَرَى مات».[20] وقد سبق أن رأينا كيف تحولت كلمة «مجنون» عند أبي العِبَر إلى «مج نون»، وليس من الصّدفة أن يلتقي بالنّون في هذا المثال، فلقد تأكّد لدينا أنّه يهوى السّمك والتّداخل بين الكلمات.

ما هي يا ترى طريقته في صيد السّمك ؟ روى أحد معارفه ما يلي : «رأيتُ أبا العِبَر واقفاً على بعض آجام سُرَّ مَنْ رأى، وبيده اليسرى قوس جلاهق، وعلى يده

18) دوران، ص. 243 وما بعدها.

19) الجاحظ، IV، ص. 171.

20) الحريري، ص. 392.

اليُمنى باشق، وعلى رأْسه قطعة رئـة في حبل مشـدود بـأنشوطـة وهو عريـان [...] فقلتُ له : خرب بيتك، أيش هـذا العمل ؟ فقـال : أصطـاد يـا كشخـان يـا أحمق بجميع جوارحي [...]».[21] عبارة «جميع جوارحي» تذكّرنا بمـا سبق أنْ قـالـه لأَبيـه عن علاقته بالسّمكة.

السّمك كما هو معروف مخصب لقوح. تقذف السّمكة عدداً مـذهلاً من البيض، عشرة آلاف حسب تقدير الجاحـظ.[22] لكنّـه في الوقت نفسـه يـأْكل بعضـه بعضـاً. الكلام أيضـاً يـأْكل بعضـه بعضـاً، ورغم هـذا الإتلاف والتّبـديـد فـإنّـه لقَوح ولُود : خطابٌ واحد ينتج عنه ما لا يحصى من الخطابات.

يمكن ملاحظـة التّداخـل بين الخطـابـات، ومـا يصـاحبـه من تنـاسُـلٍ، في الطريقة التي يتعامل بها أبو العِبَر مع القراءة والكتابة.

هناك قانون يفرض نفسه على كلّ من يمسك كتـابـاً : القراءة تتم من اليمين إلى الشّمال، من البدايـة إلى النّهـايـة، من أعلى إلى أسفل. لا يجوز لأيِّ واحـدٍ أنْ يخرق هذا القانون المقدّس، أنْ يقرأ من الشّمال إلى اليمين، من النّهاية إلى البداية، من أسفـل إلى أعلى. ومـا دامت القراءة مرتبطـة بـالكتـابـة، فـإنّ المـؤلّف يخضـع للقـانون نفسـه عنـدمـا يكتب، بحيث إنّ هنـاك عقـدة ضمنيـة بين المؤلّف والقـارئ يتعيّن بمقتضاها الإذعان لخط معين. ولطول التّعود على هـذا الخـط فـإنّ الانتقـال منه إلى خطٍّ مخالف يثير بعض الارتباك. أنْ تُبتدأ الكتابة من الجهة اليُسرى معناه أن تشرق الشمس من المغرب !

كيفما كان الخطُّ المتبع فإنّ للكتابة والقراءة وجهة محددة لا يحيـد عنهـا إلاّ من يريد أنْ يخرق الإجماع ويوصف بالجنون. ومع ذلك فإنّ البلاغيين لاحظوا أنّ بعض الخطابات لا يتغير معناهـا ولا ترتيب حروفهـا عنـدمـا تقرأ من النّهـايـة إلى

21) الإصفهاني، ص. 81.
22) الجاحظ، IV، ص. 76.

البداية، من آخر حرف إلى أوّل حرف، كما هو الحال، مثلاً، بالنّسبة لعبارة «ساكب كاس».[23] هذا النّوع من الألعاب الكتابية (الذي لا يُلاحظ إلاّ عندما يُنبّه إليه) مقنن ووارد في التّقسيمات البلاغية، وبالتالي فإنّه مقبول ومعترف به. أمّا ألعاب أبي العِبَر فإنّها من نوعٍ آخر لأنّها تقضي على المعنى وعلى النّص وعلى القراءة والكتابة، فلا ينتج عنها إلاّ الهوس والهذيان. كيف كان يتوصّل إلى إنشاء خطابات مجنونة ؟ لا ننس أنّه «ليس بجاهل [...] وإنّما يتجاهل».[24] فالجنون ليس بالنّسبة إليه طبيعة قاسرة لا سبيل إلى مقاومتها، وإنّما فنٌّ يحمل نفسه عليه ويتعمّده. وككُلّ فنٍّ فإنّ جنونَ أبي العِبَر يخضع لقواعد ومقاييس ومبادئ كان يشرحها للّذين يندهشون من كلامه ويرون فيه سرّاً يودّون ردّه إلى أصله :

«سمعتُ رجلاً سَألَ أبَا العِبَر عَن هَذه المحالات التي يتكلّم بها : أيُّ شيءٍ أصلها ؟ قال : أُبَكّر فأجلس على الجِسر، ومعي دواة ودَرْج، فأكتبُ كل شيء أسمعه من كلام الذّاهب والجائي والملاّحين والمُكارين، حتّى أملأ الدَّرْج من الوجهين، ثم أقطعه عرضاً، وألصقه مُخالفاً، فيجيء منه كلامٌ ليس في الدّنيا أحمق منه».[25]

يبدو أنّ السَّحَر أحسنُ وقتٍ لعمل الشّعر وأنّ المكان الخالي يشحذ القريحة ويفتح المعاني المستغلقة.[26] أبو العِبَر يبكّر، ولكنّه يختار مكاناً مطروقاً مسلوكاً، يختار الجِسر الذي هو ملتقى عدّة أصنافٍ من النّاس، والذي لا تكف حركة المرور فوقه كما لا تكف حركة الماء تحته. فالماء لا يتوقّف ولا يكف عن السّيلان، والملاّحون والمُكَارون متعودون على التّجوال والطّواف والحركة المستمرّة، الملاّحون على الماء والمكارون على الأرض. الجسر ملتقى صنفين متعارضين من النّاس، ملتقى الماء والأرض.

23) الحريري، ص. 152.

24) الإصفهاني، ص. 77.

25) الإصفهاني، ص. 81. الدّرج : ما يُكتَب فيه.

26) ابن رشيق، I، ص. 178 و 182.

إذا كان الجسر ييسر التّواصل واللّقاء بين عنصرين وبين شطّين، فإنّ ما يفعله أبُو العِبَر منافٍ للتّواصُل لأنّه يخل بقواعد القول وشروط الكتابة. فهو ينقل على الدّرج ما يسمعه من المارّة، أي أنّه يدوّن أقوالاً ليست مؤهّلة أن تُدَوّن، إذ المعروف أنّ التّدوين لا ينطبق إلاّ على الكلام المشهود بقيمته، وليس على الكلام اليومي العابر. فتسجيل ما يدور على ألسنة النّاس بطريقة عفوية كان أبعد شيء عن تفكير القُدماء. فمن بين شروط «الرواية» أنّ الكلام المنقول لابدّ وأنْ يكون مرتبطاً باسم، بشخص يكون في الغالب مشهوراً وصاحب فضل؛ بينما يروي أبو العِبَر عن أشخاص مغمورين ومجهولي الهوية. ثم إنّ الرّواية تقتضي «الإجازة»، بمعنى أنّ الشّخص المروي عنه يجيز نقلَ كلامه ويأذن في كتابته، بينما يكتب أبُو العِبَر كلامَ المارّة سرّاً وخفيةً دون أنْ يفطنوا إلى مآل كلامهم.

وممّا يزيد في الارتباك أنّ الأقوال التي ينتسخ بعيدة كلّ البُعد عن الفصاحة لأنّها بدون شكٍّ مشحونة بألفاظ وتراكيب عامية. وفوق ذلك فمن الرّاجح أنّ بعض الأقوال بلغة غير العربية. ففي عاصمة كبغداد، ملتقى الأجناس والمِلَل، وعلى ممرٍّ كالجسر، ملتقى البعيد والقريب، لا يبعد أن يلتقط صاحبنا عبارات بلغة أو لغات أجنبية، لاسيما وأنّ الملاّحين من بين الأصناف التي تمر أمامه. بل إنّه يلتقط أصواتاً لا تمتُّ بصلةٍ إلى لغة التّخاطب، كيفما كانت هذه اللّغة، وأعني الأصوات الصّادرة عن المكارين والموجّهة للحمير والبغال لحثّها على السّير.

كل هذا يفضي إلى نصٍّ تصطدم فيه أقوال مفصولة عن هوية أصحابها وعن صوتهم وسياق مخاطباتهم، نص لا ينتمي إلى نوعٍ أدبيٍّ مُعترف به وليس بين أجزائه تناسق أو انسجام. كلام بجوار كلام ومزيج من المواضيع وخليط من الأغراض. وعندما يتشتت النّص ولا يُعرف أوله من آخره فإنّه يصير، حسب التّعبير الفرنسي، بلا رأس ولا ذَنَب.

إضافةً إلى هذا فإنّ أبا العِبَر يقطع الدّرج المملوء من الوجهين عرضاً ويلصقه مخالفاً، فتزداد الفوضى ويتفاقم التّشتّت. كل الكلمات المكونة للنّص تظلُّ حاضرة

(على الأقل أغلبها لأنّ القَطع قد يتسبب في بتر بعضها)، إلاّ أنّ التّرتيب الذي كانت تظهر به ينقلب إلى ترتيب آخر.

هذا مع العلم أنّه ليست هناك إمكانية واحدة لإلصاق قطعتي الدّرج. فعندما يمزّق أبو العِبَر الصّحيفة إلى قطعتين فإنّه يحصل على أربعة نصوص، ما دامت الصحيفة مكتوبة من الجهتين، أربعة نصوص تتعدّد إمكانية ترتيبها. فالقراءة التي تتيحها النّصوص الأربعة، أو القِطَع الأربع، بعد ترتيبها، ما هي إلا إمكانية ضمن إمكانيات عدّة. يكفي تغيير التّرتيب لكي تظهر إمكانية جديدة وقراءة جديدة ونص جديد. وهكذا فإنّ النّص الأصلي، ومع أنّ كلماته تبقى هي هي، يتحول إلى نصوصٍ عديدة بحسب التّرتيب المتعدّد لأجزائه. نص واحد يتيح عدّة قراءات، نصٌّ واحد تتولد منه عدّة نصوص. طبعاً لا يصعب العثور على النّص الأصلي من بين النّصوص المتولّدة منه، لأنّ اختلاف التّرتيب محدود في حالة تمزيق الصّحيفة عرضاً، أي إلى قطعتين فقط.

أمّا في حالة تمزيق الصّحيفة طولاً وعرضاً فإنّ عدد القراءات الممكنة سيرتفع ويتحول النّص الأصلي الذي كتبه أبو العِبَر استناداً إلى ما سمعه من المكارين والملاّحين والذّاهب والجائي، إلى عدد مذهلٍ من النّصوص يعسر معه العثور على النّص الأصلي.

ناهيك إذا مُزّق النّص إلى أكثر من أربع قِطَع.

أمّا إذا استمرّ التّمزيق فإنّ الكلمات ستتناثر ولن تشمل كل قطعة من الصحيفة إلاّ حرفاً واحداً. وإذا لم يبق من النص الاصلي إلاّ الحروف المشتّتة، فإنّ التّرتيب سيكون بلا نهاية بحيث يشمل النّصوص التي كُتِبت والّتي ستُكتب.

أَبُو سَهل والجَمَل

في كتـاب **التّشوف** لابن الزّيـات، استرعت انتبـاهي ترجمـة لولي اسمـه أَبُو سهل القُرشي. هذا الولي ليست له شُهرة تعـادل من قريبٍ أو من بعيـدٍ شُهرة أُوليـاء آخرين يرد ذِكرهم في الكتاب، كأَبي يعزى وأَبي مدين. ثم إنّ ترجمتـه لا تتعـدّى أَربعـة أسطر، ومع ذلـك أوقفتني لأنّهـا على قصرهـا أثـارت في ذهني العـديـد من الأَسئلة، وفي مقدّمتها هـذا السّؤال الـذي يـدلُّ على التّعلُّق بـالقصـة والتّعلق بمـا لا يمكن أن تجيب عنه القصّة : ثم ماذا حدث بعد ذلـك ؟ ولعل القـارئ سيشـاطرني ارتسـامي عنـدمـا سيطلع على نصّ التّرجمـة وعلى مـا جرى لأَبي سهل القرشي مـع جمل منَ الجِمَال :

«وَرَدَ مِنْ بِلاَدِ المَشْرِق فَـدَخَـلَ المَغْرِب وَنَـزَلَ بِرِبَـاط تـاسماطت مِنْ عَمَـلِ مرّاكُش فمَـاتَ بِـه. وقَبْرُه مَعْرُوفٌ يُتَبَرّكُ بِـهِ إلى الآن. ونَقَـلَ الخَلَفُ عَنِ السّلَف أَنّهُ جَاءَ مِنَ المَشْرِقِ عَلَى قَدَمَيْه وَعَلَى عَاتِقِهِ مخلاتـه الّتِي جَعَلَ فِيهَـا كُتُبَه. فَمَشَى يَوْماً إلى أَنْ كَلّمَهُ جَمَلٌ بإزائِـه فقـال لـهُ : يَـا أَبـا سَهْل، اجْعَل مخلاتك عَلَي لتَسْتَرِيح مِنْ حَمْلِهَا».[1]

هذه القصّة خالية من كلّ تعليلٍ للأَفعال والأَحداث، وإضافة إلى ذلـك فـإنّهـا على ما يظهر تفتقر إلى نهـايـة، إلى تتمّـة أو تكملـة. فكـأنّهـا والحـالـة هـذه نصٌّ

1) ابن الزيات، ص. 208.

مطوي لا نبصر منه إلاّ قِسماً ضئيلاً، كلماتٌ قليلة، ويتعين علينا أنْ نقوم بنشره وبسطه كاملاً لنقف على الأقسام الغائبة والكلمات الشّاردة.

ليس من العجب أنْ تُكَلِّمَ الحيوان، العجب هو أنْ يُكلمكَ الحيوان، وهذا شيء نادرٌ لم يتيسّر إلاّ لأشخاصٍ قلائل كالنّبي سليمان الذي خاطبه الهُدهُد وتوجّهت إليه النّملة بالقول. إنّ ما حدث لأبي سهل القرشي يكرّر النّموذج السّليماني. وبصفة عامّة فإنّ الكرامات المثبتة في كتاب **التّشوف** تُعيد أمثلة سابقة، بحيث إنّ المتلقّي يندهش منها في مرحلة أولى، ثم يخفُّ اندهاشه بعض الشيء في مرحلة ثانية عندما يُرجعها إلى معجزات أو كرامات حصلت فيما قبل. فالكرامة مبنية على التّكرار، والولي ملزم ضمنياً بالانخراط في صَفٍّ من سبقوه، ملزمٌ بالاندماج في أُسرةِ الأنبياء والأولياء، لأنّ هذا الاندماج هو الذي يؤكّد جدارته واستحقاقه ويمنحه بُعداً دينياً لا يتحقّق بصفةٍ تامّة في حالة انفراد الولي بكرامة لا مثيل لها في الماضي.

إنّ ما حصل لأبي سهل (مخاطبة الجَمَل له) يبرز بصفةٍ أوضح عندما يُربط عمودياً بنماذج ماضية (النّبي سليمان)، وأُفقياً (أي في سياق **التّشوف**) بتجارب مماثلة، تجارب لا تنحصر في حديث الحيوان، بل تشمل الحديث بصفة عامّة وعلاقة الأولياء مع الكلام. وإذا كانت الكرامة مرتبطة بخرق العادة، فإنّ ما خرق في قصّة أبي سهل قانون لغوي يقضي بأنّ العجماوات لا تنطق وليس في استطاعتها تبعاً لذلك أن تُخاطِب الإنسان بلسانٍ عربيٍّ مبين. يترتّب عن خرق العادة أنّ علاقة الأولياء باللّغة، وبالكلام، علاقةٌ غير عادية في أغلب الأحيان.

من المعروف أنّ أحوال الأولياء تُخالف ما ألفه النّاس وما درجوا عليه. فمنهم من «إذا اشتهى اللّحم اصطاد السّلاحف في البرية فأكل لحمها»،[2] ومنهم مَنْ يشرب ماء البحر إلى أن يروى،[3] ومنهم من يفرّ من العمران ويأوي إلى «الشّواهق

2) ابن الزيات، ص. 110

3) ابن الزيات، ص. 415.

وبطون الأودية»،[4] ومنهم من«إذا لقي امرأة في طريق يرد وجهه إلى الحائط حتى تبعد منه»[5]... وطبعاً فإنّ أقوالهم تشذ عن المألوف. فمنهم من «إذا تكلّم بكلمة أعادها مراراً فإذا سمعه من لا يعرفه ظنّ أنّه مجنون»،[6] ومنهم من يجعل كلامه «أمثالاً، فمن لم ينتبه له ويتأمّله عدّه لغواً».[7] ومنهم المولع بتأويل معنى الكلمات تأويلاً غريباً فيصدم مُخاطبيه ويثير استنكارهم، ولا يرتفع سوء التّفاهم إلاّ عندما يفسّر مغزى تورياته ومقصودها.[8] ومنهم من يعلم ما تكنّه الضمائر وما لا تفصح عنه الألسنة، ومنهم من يرى الأموات في المنام فيحدّثهم ويحدّثونه، ومنهم من «يُكلِّم الجنّ وحدَّثَنِي أنّ أمير الجن عاهده أنْ لا يكتب مكتوبه لمصروع إلاّ برئ».[9] الكلامُ في هذه الحالة له قوة يصرفها الولي في شتّى الأغراض كإنزال المطر وقت الجفاف وإنزال العقاب بأهل الإساءة. وهكذا فإنّ أحد الأولياء سأل عن الفقهاء الذين أفتوا بإحراق **كتاب الإحياء** للغزالي «فكان كلّما سُمِّيَ له واحدٌ منهم دعا عليه ثم قال : والله، لا أفلح هؤلاء الأشقياء ! فما انقضى شهرٌ حتّى مات جميع أولئك الفقهاء».[10] وعندما يعلم النّاس أنّ الولي مجاب الدّعوة فإنّهم يهابون القوة الصّادرة من كلامه ويتقون دعاءه.

على الرّغم من امتلاك الولي لناصية الكلام فإنّه يهاب الكلام أحياناً، أو على الأصحّ يهاب السّرد. فهو يُحرِّم على نفسه رواية ما يحصل له من كرامات، حفظاً للسّر وصوناً لنفسه من العُجب والافتتان. بل إنّه يحرم السّرد على غيره فيطلب ممن يشاهدون كرامته أنْ يستروه وألاّ يفشوا السّر وأن يصونوه إلى أنْ يموت، فهو

4) ابن الزيات، ص 259.
5) ابن الزيات، ص. 258 ـ 259.
6) ابن الزيات، ص. 158.
7) ابن الزيات، ص. 287.
8) اشتهر أبو العباس السّبتي بفنّ التورية، وكان «قد أعطي بسطة في اللّسان وقدرة على الكلام، لا يناظره أحدٌ إلاّ أفحمه» (ابن الزيات، ص. 451).
9) ابن الزيات، ص. 451.
10) ابن الزيات، ص. 304.

لا يودّ أنْ يصير محلّ سردٍ إلاّ عندما يتحول إلى جثّةٍ هامدة. وقد يعلّل تحريمه للسّرد بكونه يخشى من افتضاح أمره ومن مضايقات قد تصل إلى حدّ القتل.[11]

إذا كانت علاقة الولي بالكلام تشذ عن المألوف فإنّ علاقته بالكتابة تثير أيضاً كثيراً من الاستغراب والحيرة. فهذا رجلٌ «كان أقطع اليدين من الكفين [...] وكان مع ذلك يكتب في خلوة ولا يُدْرَى كيف يكتب».[12] وهذا آخر يقول : «إذا أشكل علي معنى في شيء أنظر في أيّ جهةٍ كانت من جهات البيت فأجده مسطوراً».[13] وقد تكون الكتب هي الصّلة الوحيدة التي تجمع الولي بالنّاس وتحول بينه وبين التّوحّش المطلق. وفي هذا السّياق تجدر الإشارة إلى ولي «لم يكن له مأوى يأوي إليه» ولم يكن يحب الحديث مع النّاس لأنّه «كانت عنده مخلاة فيها كتب يعلّقها في عنقه. فإذا خَلاَ بنفسه يخرج منها كتاباً يقرأه».[14] محبّة الكتب، المخلاة، التصاق الكتب بالجسد : كلّها صفاتٌ تقرب هذا الولي من صاحبنا أبي سهل القرشي.

من أين جاء أبو سهل ؟ من المشرق. هذا العنصر على ما يبدو هو كل ما نعرفه عن أصله ومكان نشأته، إلاّ أنّ هناك عنصراً آخر يوحي بوروده من مكّة، أو على الأقل يشير إلى كونه ينحدر من أمّ القُرى. هذا العنصر هو الإسم : القرشي. فأبو سهل من القبيلة التي ينتمي إليها الرّسول، أي أنّه من القوم الذين نبع فيهم الوحي وأشرق عليهم النّور الإلهي.

11) قال أحدهم متحدّثاً عن بعض المريدين : «لو تكلّموا بما استفادوا من مواهب الله تعالى لأفتى هؤلاء الفقهاء برجمهم». (ابن الزيات، ص. 293).

12) ابن الزيات، ص. 227.

13) ابن الزيات، ص. 229. وولي آخر «حدثوا أنّ مؤذّن مسجده طلبه ذات يوم بداره فلم يجده. فذهب في طلبه إلى البحر فوجده نائماً على لجج البحر وفي حجره كتاب تعبث الرّياح بأوراقه ولا يصل إليه من رشاش الموج شيء. فأراد المؤذّن أن يصل إليه وشرع في دخول البحر ظانّاً أنّ العبور إليه سهل فغلبه الماء وخاف على نفسه من الغرق. فخرج وقعد على شاطئ البحر ينتظره. فلمّا أفاق أبو عثمان من نومه خرج من البحر. فلمّا علم أنّ المؤذن قد رآه قال له : يا فلان، عاهدني أن لا تحدّث أحداً بما رأيت حتّى أموت». (ابن الزّيات، ص. 116).

14) ابن الزيات، ص. 259.

أمّا لماذا أتى إلى المغرب فذلك ما تتعذّر معرفته؛ فالنّص لا يقدّم أي تعليل لهجرة صاحبنا من الشّرق إلى الغرب. كل ما في الأمر أنّه جاء من البلاد التي تشرق فيها الشمس إلى البلاد التي تغرب فيها. فكأنّه جاء يتتبع مسار الشمس، وكأن القصد من تنقّله البحثُ عن المكان الذي يغرب فيه الكوكب المُنير.[15] ولمّا حَلّ بالمغرب «نزل» بأحد الرّباطات «فمات به»، أي أنّه اختفى من وجه الأرض كما تفعل الشّمس عندما تنزل من السّماء وتغيب عن الأنظار.

بعد طوافٍ طويلٍ توقّف أبُو سَهْل «برباط تاساماطت من عمل مراكش» ولم يغادره، وأخيراً رابط في قبرٍ واستقرَّ فيه نهائياً. ورغم غيابه فإنّ قبرَه شَاهد عليه، ينوب عنه ويقوم مقامه. رغم أنّه هبط إلى أعماق الأرض فإنّ قبرَه بارزٌ للعيان، يعلو سطح الأرض كشمسٍ تسطع من جديد، ويقصده النّاس للتّبرُّك به، لأنّ صاحبَه أتَى يوماً يحمل العلم على عاتقه، أتى يحمل قبساً من النُّور الذي يغمر منزل الوحي.

لماذا قطع مسافة طويلة على قدميه ولم يركب دابّة من الدّواب ؟ ألإدقاعه وخلو يده ؟ أرغبة منه في التّشديد على نفسه وإذلال جسده ؟ أتشبهاً بمن يحج على القدم ؟ مهما كان السّبب فإنّ إشارة النّص إلى هذه النّقطة دليلٌ على أهمّيتها وعلى أنّها تستحقُّ أنْ تسجّل وتعدّ من فضائل أبي سهل. بل إنّها دليلٌ على أنّه انفرد بهذا السّلوك وتميز به عن الرّكب الذين صحبوه أثناء السّفر. ذلك أنّه يمكن الجزم، رغم صمت النّص، أنّ أبا سهل لم يكن وحيداً عندما كلّمه الجَمَل. وإلاّ فمن شاهد الحدث وأخبر به ؟

قد يُقال : أبو سهل قام بنفسه برواية الحدث العجيب الذي وقع له في طريقه إلى المغرب ! لكن هذا القول مرفوض من عدّة وجوه. فلا يتصور أنْ يقوم أبو سهل بالحكاية لأنّه إن فعل سيخالف ما درج عليه القوم من التّكتّم ومن إخفاء

15) الثنائية مشرق/مغرب لها أهمّيتها في مقدّمة التّشوف، حيث يورد ابن الزّيات العديد من الأحاديث النّبوية التي تشيد بفضل أهل المغرب (ص. 31 ـ 33).

ما يحصل لهم من كرامات وألطاف إلهية. بل إنّهم، كما سبق أن رأينا، يناشدون النّاس عدم نقل ما يشاهدونه منهم من أمور عجيبة. ثمّ إذا افترضنا أنّه أخبر بحكايته، فمن يا ترى سيصدّقه ؟ سيعتقد النّاس أنّ به مسّاً من الجنّ أو وسوسة من الشّيطان وسيلحقون كلامه بحديث خرافة وبأحاديث طَسْم وأحلامها. فالشّرط الأساسي للكرامة ألاّ يخبر بها الولي، وإنّما أشخاص آخرون يشاهدونها ثم يروونها، ولابد أنْ يكون الرّواة معروفين بأسمائهم جديرين بالثّقة. ولهذا نرى ابن الزّيات حريصاً على ذكر مصادره وإثبات أسماء مخبريه ومشغولاً بالتّأكّد من صدقهم وأمانتهم. فالكرامات ينبغي أنْ تنتشر «بألسنة الثقات»[16] و «بنقل أرباب المساند»،[17] وتصح عندما ينقلها راوٍ «مُتَحَقِّقٌ فيما رَوَاهُ مُحَقِّق».[18] وكثيراً ما يضيف ابن الزيات، بعد إيراد كرامة من الكرامات، تعليقاً يؤكّد صِحّة الخبر : «وهذه القصّة مشهورة صحيحة»،[19] «حدّثني بهذه القصّة وقال لي إنّها صحيحة»[20]...

لا مجال إذن للاعتقاد بأنّ أبا سهل كان وحيداً في الفلاة عندما خاطبه الجَمَل. كلُّ القرائن تثبت أنّه كان ضمن قافلة، ضمن جماعة من المسافرين شاهدوا ما جرى وسمعوا كلام الجَمَل ثم أخبروا بالقصّة. ورغم أنّ الإسناد غير مثبت في التّرجمة بصفة دقيقة، فإنّ هناك إحالة إلى عددٍ هائلٍ من الرّواة : «ونقل الخلف عن السّلَف...». القصّة ليست مسندة إلى أشخاصٍ محدّدين ومعينين، وإنّما إلى سلسلة من النّاقلين لم يُسمّهم ابن الزّيات لكثرتهم ولأنّ ما رووه أصبح معروفاً متواتراً، وشاع في الأرجاء فارتفعت ضرورة الاحتراز والتثبّت في نقل الخبر.

16) ابن الزيات، ص. 113.
17) ابن الزيات، ص. 114.
18) ابن الزيات، ص. 113.
19) ابن الزيات، ص. 477.
20) ابن الزيات، ص. 274.

جاء أبو سهل يحمل على عاتقه (أي ما بين المنكب والعنق) مخلاة جعل فيها كتبه. وعلى ما يبدو فإنّه لم يحمل معه شيئاً آخر، فالكتب هي زادُه ومتاعُه. أية كتب ؟ الأرجح أنّها ليست من تأليفه وأنّه انتسخها من كُتُبٍ أخرى، لأنَّ المترجم لم يذكر له مصنّفات. وحسب ما يبدو فإنّه قرأها على شيوخه في المشرق، لأنَّ الكُتُب، كما هو معروف، كانت تقرأ على أصحابها أو على رُواتها المجازين، أي الذين لهم الصّلاحية في تدريسها وتبليغها.

لماذا طلب الجمل من أبي سهل أن يجعل عليه مخلاته ؟ كل الاحتمالات ممكنة ما دام النّص لا يشير إلى **اللّهجة** التي استعملها الجمل لمخاطبة صاحبنا. لهجة الآمر الذي لا يُناقَش قوله ؟ لهجة النّاصح الودود ؟ لهجة المشفق الحنون ؟ هذه الاحتمالات لا تنفي احتمالاً آخر قد لا يكون مناسباً، ومع ذلك لا يجوز إهماله قبل تفحّصه. سنفترض أنَّ لهجة الجَمَل لهجة المستهزئ، أو السّاخر. فكأنّه يُعَيِّر أبا سهلٍ بكونه انحطَّ إلى مرتبة الدّواب التي تتكفّل بحمل أثقال الإنسان ! إنَّ حمل الأثقال من شأن الدّواب ومع ذلك يتحاشاها أبو سهل ويأبى إلاّ أنْ يحمل كتبه على عاتقه. لنلاحظ أنَّ الجَمَل ناداه باسمه : «يا أبا سهل»، وهو اسمٌ يعني اليُسر والرّفق واللّين، ثم إنّ السّهل نقيضُ الحَزْن، ويعني الأرض الممتدّة المستقيم سطحها. فكأنَّ الجمل يقول لصاحبنا : لِمَ كل هذا الضنى وفي الدّواب راحة للإنسان ؟ لِمَ التّضييق على النّفس وبإزائك جملٌ وظيفته حمل أثقالك ؟ لِمَ تِهت عن الصّواب إلى حدّ التّشبه بالدّواب ؟

وبالفعل فإنَّ أبا سهل يرزح تحت ثقل مخلاته ومن الأكيد أنّه يسير منحنياً مطأطئ الرّأس يحمل مخلاة، والمخلاة ما يُجعل فيه الخَلَى أي العُشب، المخلاة يُجعل فيها العَلَف وتُعلّق في عُنُق الدّابة. فالكُتُب في هذا السّياق مماثلة للعَلَف الذي لا يصلح إلاّ لآكلي العُشب، للبهائم التي لا شغلَ لها سوى حمل الأثقال والأكل والاجترار.[21]

21) تحيط بالكتُب شُبهة، ريبة تطالعنا منذ القدم. فالعلم النّافع هو العلم المحفوظ في الصّدور، أمّا العلم المُودَع في الكُتُب فهو علم ضائع. تؤكّد هذه الرّيبة أبيات من الشّعر يذكرها الجاحظ (I، 61 ـ 63) ومن بينها هذا البيت :

استودَعَ العلمَ قرطاساً فضيّعَه فَبِئسَ مستودَعُ العِلمِ القراطيسُ

لم يطلب الجَمَل من أبي سهل أن يركبه، طلب منه فقط أن يجعل مخلاته عليه. سيظلّ أبو سهل يمشي على قدميه إلى أنْ يبلغ مقصده. والظّاهر أنّ مصدر التّعب ليس المشي، وإنّما حمل المخلاة. لقد جاء صاحبنا متجرّداً من كلّ شيء، ما عدا من كتبه؛ ليس له زاد، وليست له دابّة، كل ما يملك مخلاة تحتوي على بعض الكُتُب. إنّه متحرّر من كلّ شيء، ولكنّه لم يتحرّر من الكتب التي تشدّه إلى الماضي، وعلامة هذا الحنين مخلاة تقصم ظهره وتنهك قواه. لكي يستقبل حياة جديدة،[22] يتعيّن عليه أنْ يتخلّى عنها، أنْ يتحرّر من عبوديتها، أنْ «يستريح من حملها»، أن يستريح منها. إنّ في حملِ الكُتُب شقاء لا ينتهي إلاّ عندما يلقيها صاحبها على ظهر دابّة.[23] الشّقاء يَكْمُن في الكُتب، وإنّ مَن يحملها يحمل ما لا طاقة له بحمله فيتعثّر في مشيه ويقاسي ما لا يحصى من الشّدائد. والرّاحة هي إزاحةُ المخلاة عن العاتق والتّخلّص من الكُتب.

عندما ينتهي القارئ من قراءة ترجمة أبي سهل، فإنّه يتساءل : ماذا حدث بعد أنْ كلّم الجمل أبا سهل ؟ ماذا كان ردُّ فعل هذا الأخير ؟ هل استجاب للدّعوة الموجّهة إليه ؟ هل وضع المخلاة على ظهر الجمل ليستريح من حملها ؟ لاشكّ أنّه لبّى الدّعوة لأنّها، بصدورها من حيوان غير ناطقٍ أصلاً، شيءٌ خارقٌ، شيءٌ يدلّ على تدخّل قوة تتعدّى الفهم العادي للعالم وللقوانين المتحكّمة في الأشياء؛ فليس بوسع أبي سهل إلاّ أنْ يمتثل للأمر ويستريح من حمل الكُتب

ثم ماذا كان مصير هذه الكتب ؟ ومصير الجَمَل ؟ هل ظهر هذا الحيوان العجيب فجأةً وخصّيصاً لحمل مخلاة أبي سهل ؟ في هذه الحالة سيرافق صاحبنا

22) لاسيما وأنّه داخلٌ إلى المغرب، حيث سيموت، حيث سيطرح عنه عبء الحياة وثقل الدّنيا.

23) بعد وفاة ابن رشد، حُمِل جُثمانه من مرّاكش إلى قرطبة «ولمّا جُعل التّابوت الذي فيه جسده على الدّابة جعلت تواليفه تعادله من الجانب الآخر [...] فالتفت أبو الحكم إلينا وقال : ألاّ تنظرون إلى من يعادل الإمام ابن رشد في مركوبه ؟ هذا الإمام وهذه أعماله، يعني تواليفه» (ابن عربي، I، ص. 154).

إلى أن يصل إلى مرّاكش، وبعد ذلك سيختفي لأنّ دوره سيكون قد انتهى؛ وخلال السّفر الطّويل سيرمقه مرافقو أبي سهل بعين الدّهشة والإكبار. أمّا في حالة ما إذا كان الجَمَل ضمن جِمَال القافلة، فإنّه سيصير عند حلوله بمرّاكش أُعجوبة الوقت، لأنّه تكلّم ولأنّ الكرامة تحقّقت عن طريق كلامه. سيصير مقروناً بأبي سهل وسيهرع النّاس لمشاهدته، بل سيترقبون منه مزيداً من الكلام، لأنّ الجَمَل الذي تكلّم مرّة لا يستحيل أنْ يتكلّم مرّةً أُخرى.

ابْنُ خَلْدُون والمِرْآة

الحديث عن الذّات ـ أو حديث الذّات ـ عرف عدّة مظاهر حسب الثقافات والعصور، بحيث إنّ ما يُسمّى بالأُوتوبيوغرافيا ظاهرة نسبية، أي أنّها مرتبطة بثقافة معينة وفترة تاريخية بدأت في القرن الثّامن عشر، وهي الفترة نفسها التي شهدت ميلاد الرّواية بالمفهوم العصري.

نسبية الأُوتوبيوغرافيا : هذا يعني أنّه يتحتّم علينا أنْ لا نقرأ **تعريف** ابن خلدون والسير القديمة بصفةٍ عامّة؛ بنفس المقاييس والمفاهيم السّائدة اليوم. هذا لا يعني أنّ بالإمكان إلغاء معرفتنا بالسّيرة الحديثة أو نسيانها عند دراسة السّيرة القديمة. فالأُوتوبيوغرافيا حاضرة في الأذهان وتشكّل أُفقاً معرفياً يثرى، باختلافه، فهمنا للأُفق المعرفي الذي ترسمه السّيرة القديمة. المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية.

هذا شيء بدهي، لكن البدهيات تغيب أحياناً عن البصر. فهناك من يتأسّف، بصفةٍ صريحةٍ أو ضِمنية، لكون السّيرة القديمة تبتعد عن النموذج الحالي، كما أن هناك ـ وهذا شيء معروف ـ مَنْ يلوم الهمذاني والحريري لأنّهما لم يتقيدا بقواعد القصّة والرّواية ! عندما لا تدرس النّصوص القديمة لذاتها، فإنّها لا محالة تبدو مشوبة بالنّقص والشّذوذ. فمن الباحثين من يضفي صبغة المطلق على أُسلوب السّيرة الذاتية الحديثة ويعتقد أنّه أُسلوبٌ «طبيعي»، فتبدو له السّيرة القديمة منحرفة ضالّة لا تستقيم إلاّ في صفحات قليلة، أي الصّفحات التي تتلاءم مع

النّموذج الحالي. وهكذا فإنّه لا يفهم لماذا يحفل **التّعريف** بـ«الاستطرادات، والتفصيلات» و «إثبات رسائل مطولة [لابن خلدون] ولآخرين».[1] لا يفهم لأنّه عوض أن ينظر إلى النّص كما ورد، ينظر إليه كما كان ينبغي أنْ يكون.

ثم إنّه يدخل في اعتبارات أقل مَا يُقال عنها إنّها متسرعة. يحدث هذا عندما يعلن أنّ عدداً من كُتّاب السّير نقلوا تجربتهم بصدقٍ وصراحةٍ.[2] ولعمري ما معنى الصّدق والصّراحة ؟ من يستطيع، عند دراسة النّصوص الأدبية، أنْ يستعمل هاتين الكلمتين، وقد توطّدت فلسفة الوعي المغلوط بعد نِيتْشَه ومَارْكَس وفْرويْد ؟ حتّى لو أقسم لنا مؤلّف بأغلظ الأيمان أنّه صادق، فلا أحد يصدّقه. حتّى لو اعتقد جازماً أنّه صريح، فإنّه لن يصادف إلاّ الرّيبة والشّك، وسيُنظر إليه على أنّه غالط أو على أنّه مغالط. فالصّدق ستار يخفي أشياء يحرص القارئ على اكتشافها. إنّ اللّسانيين وأصحاب التّحليل النّفساني يلحّون اليوم على أنّ المواصلة بين النّاس مبنية أساساً على المراوغة والاحتيال والكذب. فكل منّا كاذب، تكلّم أو خلد إلى الصّمت.

في كتاب فون غرونباوم، **إسلام القرون الوسطى**، قِسْمٌ مخصّصٌ للسّيرة.[3] المؤلّف لا يحيل على السّيرة الحديثة، وإنّما على السّيرة كما وردت عند اليونان والرّومان، ويحيل بالخصوص على **اعترافات** القدّيس أوغسطينوس. يبدو لي أنّ هذه المقارنة خصبة نظراً لوجود عناصر كثيرة مشتركة بين الأدب العربي والأدبين اليوناني والرّوماني. وفون غرونباوم، وإنْ كان في عرضه شيء من الاستفزاز للقارئ العربي (لأنّه من خلال المقارنة يسعى إلى القول بأفضلية الأدب اليوناني والرّوماني، ويعتبر **اعترافات** القدّيس أوغسطينوس مثالاً لم تبلغ السّير العربية شأوه)، فإنّه يمتاز بنظرة شاملة إلى الأدب العربي، فلا يدرس السّيرة بمعزل عن الشّعر وبمعزل عن التّاريخ. وهذه الطريقة في البحث تبدو لي مهمّة، إذ على

1) عبد الدايم، ص. 40.
2) عبد الدايم، ص. 36.
3) فون غرونباوم، ص. 297 ـ 301.

الرَّغم من أنَّ لكل نوع خصوصيته ومجاله المحدّد، فإنّه من المفيد تفحص العلاقة التي تربط كل نوع بالأنواع الأُخرى المجاورة أو البعيدة.

وهكذا فإنَّ دراسة **التّعريف** تتطلّب منّا أن نأخذ بعين الاعتبار، لا النّوع الذي ينتمي إليه النّص فحسب، ولكن كذلك أنواعاً أُخرى. وهذا يقتضي منّا أنْ ننبذ مفهوم التّعبير المباشر عن الذّات، فالكاتب لا يعبّر إلاّ بما يسمح له النّوع الذي يكتب فيه، النّوع كما يتحدّد في فترة ثقافية معينة. إنّ من يربط **المنقذ من الضلال**، مثلاً، بالغزالي، لا يصل إلى نتيجة مقنعة. دراسة هذا النّص لابدّ لها أنْ تتطرّق إلى ترجمتي المُحَاسِبي وابنِ الهَيْثَم، وكذلك إلى التّرجمة المنسوبة إلى الطّبيب برزويه والتي نجدها في بداية **كليلة ودمنة**. هذه النّصوص جميعها تهدف إلى البحث عن الحقيقة، وهو بحث يتمّ عبر نماذج ثقافية وداخل إطار يتعدّى الفرد.

اغلبُ الظّن أنّ مسألة التّعبير عن الذّات ـ التي لا يرد ذكرها في النّقد القديم ـ أخذت تتبلور مع السّيرة الذّاتية الحديثة، المبنية على الاختلاف. فالذي يكتب اليوم حياته يسعى إلى إثبات تميزه عن باقي النّاس، وبالتالي إثبات وحدته. أنْ أسرد حياتي معناهُ أنْ أعلن، صراحةً أو ضمنياً، بأنّني أختلف عن باقي النّاس. بل إنّ هذا الاختلاف هو الذي يسوغ كتابة السّيرة الذّاتية.

وعلى العكس فإنّ الحديث عن الذات في الأدب القديم ينبني لا على الاختلاف، وإنّما على موضع الذّات في سُلّم ترتيبي. أنْ أتكلّم عن نفسي معناه في هذه الحالة أن أعلن هل أنا أسمَى، أرفع منزلة، أعلى مقاماً من شخصٍ آخر أم لا، أعلى مقاماً أو أحط في خاصيةٍ مِنَ الخاصيات، في فضيلة من الفضائل أو رذيلة من الرّذائل.[4]

[4] سرج ـ فيتر، ص. 430.

يمكن رصد التّرتيب السُّلّمي في عدّة مجالات، في الأمثال («أروغ من ثعلب»، «أنحى من سيبويه»)، وفي رسم صورة الأشخاص والمدن، وفي النّقد الأدبي (الموازنة بين الكُتّاب والشُّعراء) وفي اللائحة الطّويلة للنّماذج البشرية (كل فضيلة أو رذيلة لها ممثل نموذجي؛ أحياناً تُعزى الصّفة النّموذجية إلى حيوان من الحيوانات).[5]

يتعين علينا إذن، عند دراسة الأدب الكلاسيكي بصفةٍ عامّة، والتّرجمة الذّاتية بصفةٍ خاصّة، أنْ ننتبه إلى محور التّرتيب السُّلّمي، وهو محور عمودي، على عكس محور الاختلاف، الذي هو محور أفقي.[6]

هذا التّعميم، ككل تعميم، لا ينفي وجود استثناءات، وطبعاً من يبحث عن الاستثناءات لابدّ أنْ يجدها. وهكذا فإنّ محور الاختلاف الأُفقي قد يبرز عند التّوحيدي، وقد يبرز عند ابن حزم في مقاطع من كتابه **طوق الحمامة**. إنّ تركيزي على محور التّرتيب السُّلّمي لا يتعدّى النّزعة الغالبة في الأدب الكلاسيكي.

كيف يصف ابنُ خلدون عمله ؟ بعبارةٍ أُخرى : إلى أيِّ نوع يرجعه ؟ في مكانٍ مّا من الكتاب يقول : «أخباري».[7] **التعريف** يندرج إذن ضِمن الكُتُب التي تهتّم بأخبار هذا الشّخص أو ذاك، مثلاً **أخبار أبي نواس** لابن منظور.

إضافة إلى هذا لابد من الانتباه إلى العنوان الكامل للكتاب : **التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً**. كلمة «رحلة» تُعلن عن سردٍ للأسفار

5) كليليطو، 1983، ص. 244 ـ 247.

6) آفة بعض الدّارسين أنّهم يعقدون مقارنة بين الأدب القديم والأدب الحديث دون مراعاة نسبية الأساليب، فيصير الأدب الحديث مقياساً يُحكم انطلاقاً منه على الأدب القديم بالجودة أو الرّداءة. المقارنة لن تكون خصبة وذات جدوى إلاّ إذا وازنا بين الأدب العربي الكلاسيكي والأدب الأوروبي أثناء القرون الوسطى. أغلب الظّن أنّ هذه الموازنة ستثبت العديد من الخصائص الأُسلوبية المشتركة بالرّغم من أنّه لم يكن هناك، على ما يبدو، تأثير ملحوظ من جانب أو من آخر. إنّ عدم الانتباه إلى آداب القرون الوسطى في أوروبا (وعدم الإلمام بالأدبين اليوناني والرُّوماني) يثير سوء التّفاهم ويتسبّب في مناقشات عقيمة.

7) «طولت بذكر هذه المخاطبات [...] لأنّ فيها كثيراً من أخباري وشرح حالي». (ص. 130).

وتتضمّن معنى الذهاب بعيداً عن الموطن الأصل، كما تفتح أُفق انتظار يرتبط بالنّوع نفسه، أي أنّ القارئ ينتظر وصفاً للبلدان التي زارها صاحب الرّحلة (كوصف القاهرة في **التعريف**). وينتظر القارئ كذلك ذكراً لخصائص البلدان وعاداتها وطقوسها (مثلاً عند ابن خلدون ما يتعلّق بالطّطر وزعيمهم تيمور عندما كان محاصراً لدمشق). الرّحلة جولة في الفضاء، في الحاضر، بينما التّاريخ جولة في الزّمن، في الماضي. الرّحلة وصفٌ، والتّاريخ سرد. إلاّ أنّ هذه المقابلة تبقى نسبية، لأنّ الرّحلة تتضمّن قسطاً من السّرد التّاريخي، والتاريخ يتضمّن قسطاً من الخطاب الوصفي.

إنّ قسماً من كتاب ابن خلدون يندرج ضمن أدب الرّحلات. هذا ما يبينه العنوان، الذي يشير أيضاً إلى قسمٍ آخر، وذلك عبر كلمة «تعريف». هذه الكلمة يمكن أن نجد لها عدّة معانٍ :

1 ـ التعريف يقتضي أنّ ابن خلدون غير معروف، مغمور.

2 ـ التعريف يقتضي أنّ ابن خلدون معروف، ولكن بطريقة مشوهة، فيأتي الكتاب لإبراز التّعريف الصّحيح.

3 ـ التّعريف يقتضي أنّ ابن خلدون يستحق أنْ يُعرف، بل يجب أن يُعرف.

المدلول الأول لا يمكن أنْ نأخذ به، إذ لا يتصور في الأدب الكلاسيكي أن يتمّ التّعريف بشخصٍ مجهول، أن تكتب سيرة شخص مغمور. اليوم تشجع بعض دور النّشر أشخاصاً لا يتقنون الكِتابة على إملاء ذكرياتهم وتَنشر هذه الذّكريات على شكل أُوتوبيوغرافيا.[8] في الماضي لم يكن ممكناً كتابة سيرة ذاتية إلاّ إذا كان الذي يكتبها أو يمليها معروفاً بإنجازات وبكتب، أي إلاّ إذا كان مؤلّفاً معترفاً بقيمته.

هناك حالة ابن بطوطة. رحلته (والرّحلة من الصّعب فصلها عن السّيرة الذّاتية) كتبت بالرّغم من أنّه لم يكن مؤلّفاً. كيف نفسّر هذا ؟ المعروف أنّ ابن

8) انظر في هذه المسألة لوجون، ص. 229 وما بعدها.

بطوطة لم يكتب بنفسه رحلته، وإنّما كتبها شخصٌ آخر : ابن جُزَي ! لم يكن بإمكانه كتابة رحلته بنفسه، مع أنّه لم يكن يجهل الكتابة. فضلاً عن ذلك : حتّى لو كان ابن بطوطة مؤلّفاً يعتد به لكان بحاجةٍ إلى شيء آخر، إلى إذنٍ من سُلطة عليا. وهذا ما حدث بالضّبط : كتابة الرّحلة تمّت بإذن، أو بأمر، من السّلطان المريني أبي عنان.[9] الكتابة تتم تنفيذاً لطلبٍ من سلطة، وسواء أكان هذا الطّلب فعلياً أم لا، فالمهم أنّ الكتاب يتوجه في النّهاية إلى هذه السُّلطة على شكل إهداء. الكِتاب يؤول في النّهاية إلى مكتبة السُّلطة.

المقصود من هذا الاستطراد هو أنّ الشّخص المغمور، في إطار الثقافة الكلاسيكية، ليس بإمكانه كتابة كِتاب، وبالأحرى كتابة سيرة ذاتية. إذن المدلول الأوّل لكلمة «تعريف» غير وارد.

المدلول الثاني يعني أنّ ابن خلدون معروف ولكن بطريقة غير صحيحة. هذا المدلول تؤيده عدّة شواهد في الكِتَاب، عدّة مواضع تتميز بلهجة تبريرية. وهذه اللّهجة تتجلّى أكثر أثناء الفترة المصرية في حياة ابن خلدون. تكتسي هذه المواضع صبغة الاحتجاج والدّفاع عن النّفس. ورغم أنّ ابن خلدون لا يذكر بتفصيل وجهة نظر خصومه، فإنّ وجهة النّظر هذه تعمل في الخفاء وتظهر بمجرّد أنّ ابن خلدون يقوم بالدّفاع عن نفسه. إذن كُتِب **التّعريف** لإحلال صورة صحيحة محلّ صورةٍ يعتبرها ابن خلدون مشوهة.

المدلول الثالث : قلتُ بأنّ «التعريف» يعني أنّ ابن خلدون يجب أنْ يُعرف. لماذا ؟ هنا من المفيد أنْ أُشير بسرعةٍ إلى الدّوافع التي تحدو ببعض الأشخاص لكتابة سيرتهم.

هناك أولاً الاعتراف بالذّنب، ومن المعروف أنّ فُوكُو يرجع بالأوتوبيوغرافيا إلى العادة المسيحية التي تقتضي أن يعترف المرء بما ارتكب من ذنب، ثم يقول له

9) ابن بطوطة، ص. 8.

القس كيف يكفر عن ذنبه، وبعد ذلك يمنحه المغفرة.[10] هذا النموذج نجده عند القدّيس أوغسطينوس...

هناك ثانياً الرّغبة في وضع تقليدٍ أو سنّةٍ، أي أنّ الذي يُترجم لنفسه يتقدّم كنموذج يُحتذى، فتكتسي التّرجمة بصفةٍ صريحة صبغةً تعليمية. نجد هذا الدّافع في ترجمة برزويه الطّبيب (الواردة في **كليلة ودمنة**) وكذلك في **المنقذ** للغزالي.

هناك ثالثاً الاعتقاد بأنّ الأحداث التي عاشها صاحب التّرجمة مثيرة وجذّابة، وهذا ما يبرّر كتابة الرّحلة. إنّ من يسافر بعيداً يحب رواية ما شاهد، وفي أغلب الأحيان تكون الرّواية شفوية، إلاّ أنّ الرّحلة يقدر لها أن تكتب إذا كان صاحبها مؤلّفاً معترفاً بقيمته.

لا أظنّ أنّ الدّافع الأول (الاعتراف بالذّنب) واردٌ في كتاب ابن خلدون. ولا أظن كذلك أنّ صاحبنا كان يعتبر نفسه نموذجاً ينبغي تقليده، إلاّ أن هذه المسألة جدّ معقّدة.[11] يبقى الدّافع الثالث : هل ترجم ابن خلدون لنفسه لأنّه يعتقد أنّ حياته مليئة بأحداث ومواقف تستحق أنْ تُسجل ؟ هذا مما لا شك فيه، وهنا نجد التبرير الأساس لكتابة السّيرة : الشهادة. ابن خلدون عايش أحداثاً سياسية وشارك فيها ومن واجبه الإدلاء بشهادته، خصوصاً وأنّ هذه الشّهادة نابعة من شخصٍ ذي امتياز لأنّه بحكم معاشرته لذوي الأمر كان في موقع يسمح له بمراقبة ما يجري عند من يصنعون التاريخ. لذلك فإنّ «الأنا» الذي نجده في **التّعريف** هو «الأنا» التّاريخي، المشارك مع آخرين في أحداث تاريخية معينة.

10) فوكو، ص. 26 وما بعدها.

11) لأنّها مرتبطة بالأسئلة التالية : ما هي العبرة من كتابة التعريف ؟ ما هو الدّرس الذي يسعى ابن خلدون إلى بلورته من خلال تأليف ترجمته ؟. هل في التّاريخ حقيقة، أو غاية، تسعى الجماعة إليها ؟ ما هي العلاقة، عند ابن خلدون، بين النّظرة إلى الفرد والنّظرة إلى الجماعة ؟ ما الفائدة من كتابة التّاريخ، سواء أكان هذا التّاريخ فردياً أم جماعياً ؟

كيف يتحدّث ابن خلدون عن نفسه ؟ كيف تتمّ التّرجمة الذّاتية ؟ ما هي الأشياء التي يجوز ذكرُها والأشياء التي يجب السّكوت عنها ؟

كل ترجمةٍ ذاتية مبنية على انتقاء، مع العلم بأنّ كيفية الانتقاء تختلف من عصرٍ إلى عصر ومن ثقافةٍ إلى ثقافة. فما هي المعايير التي تحكّمت في اختيار الأحداث والأوصاف التي يتكون منها **التّعريف** ؟

إنّ عملية الاختيار لا تفسّرها، فقط، دوافع شخصية، وإنّما كذلك، وبالخصوص، دوافع ثقافية ونوعية (نسبة إلى النّوع الأدبي). لهذا فإنّ تحليل **التّعريف** ينبغي أنْ يستند على دراسة عامّة للكيفية التي كان يُكتب بها التّاريخ، للكيفية التي كان يُترجم بها للشخصيات التي تستحق أن يُترجَم لها ويُتحدَّث عنها.

أظنّ أنّه ليس هناك مبرّر، على الأقل عند بداية البحث، للفصل بين التّرجمة الذّاتية وما يُسَمّى بالتّرجمة الغيرية. ذلك أنّ الطّريقة التي يُترجم بها للغير هي الطّريقة نفسها التي نجدها في التّرجمة الذّاتية. لنُلْق نظرة على ترجمة الأدباء والأعيان عند ابن خلّكان وياقوت. ماذا نلاحظ ؟ نلاحظ أنّ التّراجم تذكر الأشياء التّالية :

1 ـ نسب الشخص المترجَم له.

2 ـ تاريخ ومكان ازدياده.

3 ـ شيوخه.

4 ـ أسفارُه.

5 ـ منتخبات ونُتف من كلامه : شعر أو نثر، وأحياناً شعر ونثر معاً. في الكُتُب التي تترجم للمتصوفة، تحل الكرامات محل المنتخبات الشّعرية والنّثرية.

6 ـ شهادة معاصري المترجم له على سلوكه وإنتاجه. ذلك أنّ الحكم على شخصية في كتب التّراجم يبرز أساساً في إيراد ما قيل عن هذه الشّخصية.

7 ـ تاريخ الوفاة.

في **التعريف** نجد هذه العناصر، ما عدا طبعاً العنصر الأخير : تاريخ الوفاة. وإنّ الخضوع لهذا الرّسم هو ما يفسّر الاستطرادات الكثيرة التي تتخلّل الكتاب والتي تغيظ بعض القرّاء المتسرّعين. لندرس على التّوالي العناصر المكونة للرّسم.

1 ـ النّسب :

ابن خلدون يعود بنسبه إلى وائل بن حُجر. لماذا ؟ لأنّ وائلاً هذا، كما يصفه ابن خلدون، «من أقيال العرب»، ثم «له صُحبة»،[12] أي له صحبة بالرّسول، لأنّه وفد عليه ونال منه هذا الدّعاء الصّالح : «اللّهم بارك في وائل بن حُجر وولده وولد ولده إلى يوم القيامة».[13]

الدّعاء تثبيتٌ وتأكيدٌ لنباهةِ الأُسرة التي ينتمي إليها ابن خلدون. بفضل هذا الدّعاء نالت الأُسرة حظّاً وافراً من المجد على مرّ الأجيال. ومن ناحية أخرى فإنّ نباهة الأُسرة تؤيد الدّعاء ومصداقية الحديث. صحّة هذا الحديث لا تظهر فقط بالإسناد ولكن كذلك بكون الدّعاء الذي يتضّمنه قد تحقّق ونال الاستجابة.

إنّ إلحاح ابن خلدون على أسلافه وأجداده يوحي بأنّه ينظر إليهم كمرآة لنفسه. بتعبير آخر : دعاء الرّسول يشمله ويوجه مصيره كما شمل ووجه مصير أجداده. إنّ حياته، بالنّسبة لحياة أجداده، ليست خاضعة لمبدإ الاختلاف. ابن خلدون لا يعلن، ولا يمكن أنْ يُعلن، أنّه يختلف عمّن سبقوه. إنّه على العكس يعلن عن الاتّصال والاستمرار ويركّز على مبدإ التّرتيب السُّلّمِي، أي الدّرجة التي بلغها أفراد الأسرة في الفضل والقيمة عبر الأجيال. الزّيادة والنّقصان في درجة الفضل : هذا ما يميز أفراد الأُسرة الواحد عن الآخر.

2 ـ تاريخ ومكان الازدياد :

هذا العنصر له أهمّية كبيرة لا لأنّ هدف المؤرّخ هو أساساً تأريخ الحادثة وضبط مكان وقوعها فحسب، ولكن كذلك لسبب آخر له ارتباطٌ برواية الحديث

12) ابن خلدون، ص. 1.
13) ابن خلدون، ص. 2.

ورواية الأخبار بصفة عامّة : التّأكّد من كونِ الرّاوي كان بإمكانه الاتّصال بالرّجال الذين روى عنهم.

3 ـ الشيوخ :

ليس لمرحلة الطّفولة ذكر في **التعريف**. هذا شيء لا يبعث كثيراً على الاستغراب لأنّ الطّفولة مسكوتٌ عنها في كُتُب التّراجم، بل في الأدب الكلاسيكي بصفةٍ عامّة. لا يكاد يرِدُ ذِكر الطّفل إلاّ في الرّثاء، عندما يفقد شاعرٌ ولده (ابن الرّومي)، أو عند الاستعطاف (الحطيئة).

لماذا تُهمَلُ الطّفولة في التّراجِم ؟ لأنّ الشّخصية التي يجوز التّحدُّث عنها هي الشخصية العاقلة والمسؤولة شرعاً. لا يذكر **التعريف** من الطّفولة إلاّ شيئاً واحداً : حِفْظُ القرآن، لأنّ هذا الحِفظ يؤهّل الطّفل للانتقال إلى مرحلة الرُّجولة. بفضل الاطّلاع على كِتاب اللّه، يتأدّب الطّفل، أي ينتقل من حالةٍ شبه حيوانية إلى حالة إنسانية.

بعد حِفظ القرآن يكون الاتّصال بعدّة أساتذة، لكل واحدٍ اختصاصه. وإنّ ما يثير الانتباه في **التّعريف** هو العدد الهائل من الشيوخ الذين أخذ ابن خلدون عنهم العلوم النّقلية والعقلية. ابن خلدون يخصّص ترجمة لكلّ أستاذ، وفي كلّ ترجمة يبرز التّرتيب السُّلّمِي من جديد : هل يعرف الأُستاذ الفَلاني أكثر أو أقل من غيره ؟ ما هي الدّرجة التي وصل إليها في العلم ؟

التّصور الذي يكمن وراء لائحة الشّيوخ الطّويلة التي يذكرها ابن خلدون هو أن العلم شعلة تنتقل من أستاذ إلى تلميذ عبر الأجيال. وهنا تطالعنا مرة أخرى فكرة النسب، النسب العلمي بعد النسب العائلي. المبدأ القائم في **التعريف** على النسب العائلي هو : قل لي من هم أجدادك أقل لك من أنت، والمبدأ القائم على النسب العلمي هو : قل لي على من أخذت العلم أقُل لك من أنت، خصوصا أن أساتذة ابن خلدون منحوه الإجازة، أي الشهادة التي تثبت أنه مؤهّل لتدريس العِلم الذي أفاده منهم.

4 ـ الأسفار :

سبقت الإشارة إلى هذه النُّقطة فيما قبل. ينبغي أن أضيف أن انتقال ابن خلدون من مركز ثقافي إلى آخر لم يكن يجعله يشعر بالغرابة. ذلك أن البنيات الثقافية نفسها كانت موجودة في تونس وتلمسان وفاس.

قد يقال : ابن خلدون أشاد بالقاهرة وأثنى عليها، مما يدل على الإعجاب وعلى الموقع الفريد الذي كانت تحتله هذه العاصمة في عصره. إلا أن قراءة متأنية للفصل المخصص للقاهرة تبين أن الوصف خاضع للترتيب السلمي، للعلاقة العمودية، بمعنى أن ابن خلدون لم يكن يعتبر القاهرة **مختلفة** عن المدن الأخرى التي زارها، وإنما كان يعتبرها **أكثر** ازدهارا و **أعلى** مقاما.

5 ـ المنتخبات :

يتضمن **التعريف** قسطاً وافراً من الأشعار التي ألقاها ابن خلدون في مناسبات معينة. الغرض من إدراج هذه القصائد هو إبراز صورة شخص متبحر في الشّعر، صورة مشارك في فن الكتابة وفن الشعر، صورة شخص ينتمي إلى أهل الفضل في الرّياسة وكذلك إلى أهل الفضل في قول الشعر.

6 ـ شهادة المعاصرين :

إلى جانب أشعاره يُضَمّن ابن خلدون كتابه عدة رسائل مطولة وجهها إليه رؤساء ووزراء كابن الخطيب مثلاً. هذه الشهادة من المعاصرين تؤكّد من جهة معاشرة ابن خلدون لأولي الأمر، ومن جهة أخرى ـ وهذا هو الأهم ـ توثق أقواله وتمنحها المصداقية التي تحتاج إليها.

ذلك أن الذي يتحدث عن نفسه يساوره الشّك في أن مستمعه أو قارئه قد لا يصدقه ! وهذا ما حدث لرُوسّو بحيث إنه في بداية سيرته الذاتية أقسم بأغلظ الأيمان أنه سيقول الحق وأشهدَ الله على صدقه، أما ابن خلدون فإنه أدلى بوثائق مكتوبة لتدعيم كلامه.

هل هناك فرق جوهري بين التّرجمة «الذّاتية» والتّرجمة «الغيرية» إذا استثنينا مسألة الضمير : ضمير المتكلم في التّرجمة الذّاتية، وضمير الغائب في الترجمة الغيرية ؟

إنّ الخبر، النوع الذي يسمى الخبر، يتميز بشيء مهم : الشخص الذي يُتكلّم عنه (بضمير الغائب) هو الشخص العمومي. إنّ الذي يجمع الأخبار لا يهمّه ما يجول في نفس الشخص، لا تهمه خواطره وإنما أفعاله وأقواله في موقف معين، في سياق علاقة مع أشخاص آخرين.[14] إن ما يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الغيرية، يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الذاتية. فابن خلدون يتكلم عن ذاته الرسمية، عن ذاته الخارجية والعمومية. إنه يصف نفسه كما قد يصفها شخصٌ آخر، شخصٌ يخبر عن ابن خلدون.[15] بعبارةٍ أُخرى : يصف نفسه كما لو كان ميتاً وأخذ شخصٌ آخر في كتابة سيرته. صحيح أنّ الكتاب مكتوبٌ بضمير المتكلّم، ولكنّ الارتسام يظلُّ قائماً بأنّه مكتوبٌ بضمير الغائب. **التّعريف** يصدق عليه القول المشهور : «أنا آخر» أو، بتعبير مختلف : أنا غائب.

14) كمثالٍ على الطّابع العمومي والعلني لوصف الذّات في الأدب القديم، تطرّق باختين (ص. 281) للحديث عن ظاهرة البّكاء، ولاحظ أن أخيلوس، بطل الإلياذة، لم يستتر ليندب مقتل صديقه باتروكل، وإنّما بكى بصوتٍ عالٍ رنّ في كافّة أرجاء المعسكر اليوناني.

15) أحياناً يستعمل ضمير الغائب للحديث عن نفسه : «ونرجع إلى ما كنّا فيه من أخبار المؤلّف» (ص .55).

المراجع

حرصاً على الاختصار، لم أذكر في الهوامش إلاّ أسماء المؤلّفين. أمّا عناوين الكُتب ومكان صدورها وتاريخه، فيجدها القارئ في قائمة المراجع.

وعندما يتعلّق الأمر بأكثر من كتاب لمؤلّف ما، فإنّني أتبع اسم المؤلّف بتاريخ صدور الكتاب المشار إليه.

المراجع باللّغة العربية

ابن بطوطة : **رحلة ابن بطوطة**، بيروت، دار إحياء التراث، 1968.

ابن خلدون : **التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً**، تحقيق محمد بن تاويت الطّنجي، القاهرة، 1951.

ابن رشيق : **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن الرومي : **ديوان ابن الرومي**، تحقيق حسين نصار، القاهرة، مطبعة دار الكتب، 1973 ـ 1978.

ابن الزيات : **التشوف إلى رجال التّصوف**، تحقيق أحمد التّوفيق، منشورات كلية الآداب بالرّباط، 1984.

ابن طفيل : **حي بن يقظان**، تحقيق فاروق سعد، بيروت، دار الآفاق الجديدة، الطّبعة الثالثة، 1980.

ابن عربي : **الفتوحات المكية**، بيروت، دار صادر، بدون تاريخ.

ابن المقفّع : **كليلة ودمنة**، بيروت، دار المشرق، الطّبعة العاشرة، 1973.

ابن منظور : **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، الطّبعة الثالثة، 1311.

الإصفهاني : **كتاب الأغاني**، تحقيق عبد السّتار أحمد فرّاج، بيروت، دار الثقافة.

الثعلبي : **قصص الأنبياء**، بيروت، المكتبة الشعبية للطّباعة والنّشر، بدون تاريخ.

الجاحظ : **كتاب الحيوان**، تحقيق محمد عبد السّلام هارون، القاهرة، 1938 ـ 1945.

الجرجاني : **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطّبعة السادسة، 1959.

الحريري : **مقامات الحريري**، القاهرة، 1326.

الرازي : **التفسير الكبير**، بيروت، دار الفكر، الطّبعة الثانية، 1983.

السبكي : **طبقات الشّافعية**، القاهرة، المطبعة الحسينية، 1324.

عبد الدايم (يحيى إبراهيم) : **الترجمة الذّاتية في الأدب العربي الحديث**، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1975.

كيليطو : **الكتابة والتناسخ**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1985.

المراجع الأجنبية

Anzieu (Didier), « Œdipe avant le complexe ou de l'interprétation psychanalytique des mythes », in **Psychanalyse et culture grecque**, Paris, les Belles Lettres, 1980.
Bachelard (Gaston), **La Psychanalyse du feu**, Paris, Gallimard, 1949.
Bakhtine (Michaïl), **Esthétique et théorie du roman**, Paris, Gallimard, 1978.
Baudouin (Charles), **Le Tiomphe du héros**, Paris, Plon, 1952.
Birge-Vitz (Evelyn), « Type et individu dans l'« autobiographie» médiévale», **Poétique**, 24, 1975.
Durand (Gilbert), **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire**, Paris, Bordas, 1969.
Foucault (Michel), **Histoire de la sexualité**, I, Paris, Gallimard, 1976.
Freud (Sigmund),
1933 · **Essais de psychanalyse appliquée**, Paris, Gallimard.
1962 : **Trois essais sur la théorie de la sexualité**, Paris, Gallimard.
Grunebaum (Gustave von), **L'Islam médiéval**, Paris, Payot, 1962.
Jakobson (Roman), **Essais de l'inguistique générale**, Paris, Minuit, 1963.
Jolles (André), **Formes simples**, Paris, Seuil, 1972.
Kilito (Abdelfattah), **Les Séances**, Paris, Sindbad, 1980.
Lejeune (Philippe), **Je est un autre**, Paris, Seuil, 1980.
Marin (Louis), **Le Récit est un piège**, Paris, Minuit, 1978.
Rank (Otto), **Le Mythe de la naissance du héros**, Paris, Payot, 1983.
Uspensky (Boris), « Poétique de la composition», **Poétique**, 9, 1972.

فهرس

عندما يأخذ الباحث في دراسة القدماء، يتساءل هل هو الذي يقرأهم أم هم الذين يقرؤونه. ذلك أنه سرعان ما يكتشف أن ما يستهويه في القصص القديمة هو مخالفتها لما تعود عليه فينظر إلى الأدب الحديث من خلال الأدب القديم ويبصر نفسه بعيون أخرى، عيون أناس ماتوا منذ قرون خلت. فيدرك أن الأساليب التي ألفها أساليب نسبية، مرتبطة بزمان ومكان، وأنها ليست طبيعية، شأنها شأن الأساليب القديمة. عندئذ يرى نفسه شخصية قصة بدأت ذات يوم ولابد أن تنتهي في يوم من الأيام.

ع.ك.



الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشبريس) - الدار البيضاء